

UVIC - McPHERSON



3 2775 90464694 9



Victoria College
Library

1/2

the style for 117

Heinrich von Kleist

Heinrich von Kleist

Don

Friedrich Braig

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
München 1925

VICTORIA COLLEGE
LIBRARY
VICTORIA, B. C.

Copyright C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck
München 1925

Else Bandelow
zu eigen

V o r w o r t

Noch im Banne der leidenschaftlichen Subjektivität Sichtes in seiner „Anweisung zum seligen Leben“ stehend, griff ich im Jahre 1916, mehr von einer erst fernen Ahnung als einer bestimmten Absicht geleitet, zum „Amphitryon“ Heinrichs von Kleist. Hier fand ich dasselbe Ringen um eine im Innersten des Menschen begründete Glaubensgewißheit und Glaubenswirklichkeit wie bei Sichte, nur daß es das einmal durch einen Philosophen, das andremal durch einen geborenen Dramatiker geschah. Gerade im Dramatischen schien mir aber die Möglichkeit einer klaren Lösung des Verhältnisses subjektiver Glaubensgewißheit und objektiver Welterkenntnis zu liegen, wie sie der Begriff der persönlichen Überzeugung und der subjektiven Glaubenshaltung, der fiducia, des Vertrauens erforderte. Hier war ich auf das eine große Kleists ganzes Leben und Dichten beherrschende Problem gestoßen. Mit einem Schlage erleuchtete sich mir dieser kleine Kosmos „Kleist“ wie im Licht einer aus dem Innersten seiner Seele glühenden Sonne, und es kam jetzt nur darauf an, das einmal klar Erschaute auch zu einer möglichst allgemein faßlichen Darstellung zu bringen.

Die „Geschichte seiner Seele“ erschloß sich mir aus der eindringendsten, jahrelang vertieften Kenntnis seiner Briefe und der Nachrichten über sein Leben, im innigsten Zusammenhange mit seinem ganzen Lebenswerke. Ein erster Versuch der Darstellung dieser letzten unauflöslichen, schicksalhaften Einheit, gesehen von der durch Sichte leidenschaftlich verkündeten Gotteswirklichkeit aus, ist meine ungedruckt gebliebene Erlanger Doktordissertation vom Jahre 1920: „Das Gesetz und die immanente Tragik in Heinrich von Kleist“. Was sich mir zunächst in subjektiver Verkürzung gezeigt hatte, gewann objektive Maße in einer unendlichen Perspektive. Von hier an begann die eigentliche historische Forschung. Das Schicksal Kleists wurde symbolisch durch sich selbst als das des ausgeprägtesten Repräsentanten eines ganzen Zeitalters. Die „Geschichte seiner Seele“ wuchs aus dem Zusammenhange der deutschen Geistesgeschichte hervor, die Gestalt des Dichters aber

erhob sich von selbst zu den Mäßen der großen Erscheinungen der Weltliteratur.

Aus der persönlichsten Not seiner Seele ist der große religiös erschütterte Tragiker und Metaphysiker geboren. In diesem Sinne sind die drei ersten Kapitel: „Einsamkeit“, „Geheimnis“, und „Beruf, Staat und Gesellschaft“ aufzunehmen. Sein Geheimnis gewann die einzigartige metaphysische Bedeutung, aus der allein es richtig verstanden werden kann. Nur der große Metaphysiker konnte sein ganzes Leben zur Tragödie werden sehen über einer einzigen, an sich vielleicht bedeutungslosen Schuld im Leben, über die Millionen andere leichten Sinnes hinweggehen. Aus der hieraus gewonnenen Tiefe aber kam der im höchsten Sinne sittliche Dichter zur tragischen Auseinandersetzung mit seiner Zeit und dem deutschen Idealismus. Dieser Kampf ist angelegt in den Kapiteln „Wahrheit“ und „Der naive und sentimentalische Dichter“, und findet nach dem Ringen Kleists um die höchste Gestaltung in seinem Werke die Lösung durch den Dichter selbst im Aufsatz „Über das Marionettentheater“.

Aus der unerhörten Verkettung persönlichsten Schicksals mit der Begabung des dramatischen Genius ist die Reihe seiner Werke in grandioser Folgerichtigkeit entstanden: wie ein streng geschlossener Quadernbau, in einem machtvollen Bogen aufgeführt mit der als höhere Führung und Vollmacht des Ewigen erkannten Sicherheit des Genies.

Auf Grund ausgedehnter historischer Forschungen, im Verein mit der Wesenserkenntnis, deren Hauptmomente schon in der „Geschichte seiner Seele“ liegen, sind die Quellen, Vorgeschichten und Vorbilder zu den Werken häufig neu gefunden. So besonders zur „Familie Schroffenstein“, zu „Robert Guiskard“, „Amphitruon“, „Penthesilea“, „Käthchen von Heilbronn“ und „Prinz von Homburg“; von den Novellen zum „Sindling“, zum „Erdbeben in Chili“ und „Michael Kohlhaas“. Aus der Einheit des metaphysischen und religiösen Grundes sind die Werke selbst neu aufgefaßt und gedeutet. Der ausführlichen Darstellung des Inhalts folgt die Betrachtung des Aufbaus, der wunderbaren, rhythmisch und musikalisch sich

äußernden Einheit von Metaphysik und Form. Erst auf dem Hintergrunde ihrer historischen Voraussetzungen in den Vorbildern erscheint Kleists Genialität in ihrer ganzen Größe.

Nach derselben Gesetzmäßigkeit, nach der die Reihe der Dramen entstanden ist, ist auch die Chronologie der Novellen gefunden. Hier läßt sich die Entwicklung und Verwandlung der Gestalten auf dem Wege des Dichters zur höchsten Höhe der Wahrheit, die metaphysische Öffnung der Form noch weiter verfolgen. Als gewaltiger Schlußstein des ganzen Werkes ragt der „Michael Kohlhaas“ auf. In ihm wiederholt sich noch einmal die ganze Entwicklung der religiösen, politischen, historischen, nationalen und rechtlichen Momente der Kleistischen Dichtung.

Das Geheimnis seiner Kunst, den Beweggrund seines Lebens und Schaffens hat Kleist selbst in überwältigender Einfachheit im „Marionettentheater“ ausgesprochen. Hier legitimiert er sich als der geborene Genius im erhabensten Sinne, und vor dem Maße der geoffenbarten Wahrheit des Christentums erscheint er als der tiefste Metaphysiker des Tragischen und der Menschheitsgeschichte unter den führenden Geistern des deutschen Idealismus. Über den neu gefundenen religiösen Grundlagen der Ästhetik Friedrich Schillers baut sich als ihre notwendige Krönung und Erfüllung die des „Marionettentheaters“ auf. Kleist ist in Wahrheit der unmittelbare Nachfolger, in vielem der Vollender Goethes und Schillers. —

Dankbar gedenke ich des persönlichen Interesses des verstorbenen Geheimen Rates Clemens Baeumker für meine Arbeit, dessen Vorlesungen über Staatsphilosophie mir die Wichtigkeit und Größe der entsprechenden Momente im Werke Kleists voll zum Bewußtsein brachten. Herr Geheimrat Hensel in Erlangen hat meiner ersten Arbeit das lebhafteste Interesse und Wohlwollen entgegengebracht. Herrn Professor Roman Woerner verdanke ich wertvolle praktische und stilistische Ratschläge; seine Vorlesungen über Dramaturgie haben mich in die Technik des Dramas eingeführt. Durch das freundliche Entgegenkommen des Herrn Geheimrats Muncker und des Herrn Oberbibliothekars Dr. Fischer war es mir möglich außer der Bayerischen Staatsbibliothek auch die Universitätsbibliothek

und die Seminarbibliothek zu benützen; die beiden Herren haben mich stets auch durch bereitwilligste Auskunft unterstützt. Zu besonderem Danke bin ich noch Herrn Professor Minde-Pouet verpflichtet, der mir für die letzten Kapitel sonst schwer zu erreichende Literatur, für die Anmerkungen die Fahren seiner Kleist-Bibliographie 1923/24 aus dem Jahrbuch der Kleistgesellschaft zur Verfügung stellte.

Mein Verleger Herr Dr. Heinrich Beck hat für meine Arbeit in einer Zeit außerordentlicher wirtschaftlicher Schwierigkeiten Deutschlands von Anfang an das größte Interesse und Entgegenkommen bewiesen. Die Entstehung des Werkes aus den religiösen Grundlagen hat Herr A. Albers im Hause Beck, von Kierkegaard ausgehend, mit leidenschaftlicher Anteilnahme verfolgt. Mein Freund Wilhelm Ströle hat mir beim Korrekturlesen geholfen. Allen sei herzlich gedankt.

München, im Februar 1925

Dr. phil. Friedrich Braig

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Einjamkeit	5
Geheimnis	25
Beruf, Staat und Gefellſchaft	40
Wahrheit	52
Der naive und ſentimentaliſche Dichter	73
Die Familie Schrockenſtein	95
Robert Guiskard	125
Demütigung und Dienſt	157
Der zerbrochne Krug	167
Amphitryon	195
Pentheſilea	218
Dresden	260
Das Käthchen von Heilbronn	283
Die Hermannſchlacht	325
Preußen und Öſterreich	357
Prinz Friedrich von Homburg	373
Die Novellen	431
Michael Kohlhaas	483
über das Marionettentheater	517
Das Ende	557
Literatur und Anmerkungen	581
Verzeichnis der Werke Kleiſts	627
Perſonenverzeichnis	629
Ortsverzeichnis	636

E i n l e i t u n g

Friedrich Schiller hat in seinen philosophischen Schriften die Summe der Kultur seines Jahrhunderts gezogen. Der große Dichter und wahrhaft politische Geist empfand wie keiner den Bruch im Geistesleben seiner Zeit, und er fühlte sich berufen im Evangelium der Kunst den Weg zur Wiedergewinnung der verlorenen Einheit zu weisen. Der Instinkt des poetischen Genius führte ihn zurück durch die Jahrtausende nach Griechenland. Hier glaubte er ein Volk zu erkennen, das in der edlen Einfalt und Größe seiner unverdorbenen Natur das ewige Maß einer ungeteilten harmonischen Menschheit gab. Allein in dieser letzten Befangenheit war auch Schiller noch ein Kind seines Jahrhunderts. Sie gerade trennte ihn noch von seinem eigentlichen Berufe. Der dramatische Genius mußte den Moralisten in ihm selber besiegen um ihn durch die Vorurteile und Irrtümer seiner Zeit zu den zeitlosen, ewigen Fragen des Lebens hinabzuführen. Auch die Lichtgestalten der griechischen Kunst erschienen nur auf dem Hintergrund eines tragisch erschütterten Lebens. Hier erst begann Schiller sich selber zu finden. Der große Rhetor schwieg, die Reflexionen des Aufklärers verblaßten, und der Gestalter erwachte. Jetzt wurde Schiller zum Seher und Propheten, und als solcher mußte er sein eigenstes Wesen finden. So stand ihm die schmerzlichste, aber auch erhabenste Aufgabe noch bevor: die tragische Auseinandersetzung mit seiner Zeit, mit den letzten Fragen des Daseins überhaupt durch die ewige Trägerin alles Lebens und seiner Geheimnisse: die Religion. An der Schwelle der höchsten und heiligsten Entscheidungen stehend, ausgerüstet mit einem erhabenen Willen, gestärkt durch ein reines sittliches Leben, starb Schiller, sein Erbe einem Kommenden überlassend. —

Seit dem Zeitalter der Renaissance hatte sich die Loslösung der Individuen von objektiven Mächten und Bindungen in Religion und Politik, in Recht und Sitte, von der Tradition und den Gesetzen historischer Zusammenhänge überhaupt immer entschiedener vollzogen. Weil diese realen Kräfte und Mächte sich durch ihre Verleugnung aber nicht aus der Welt schaffen ließen, war bald eine verhängnisvolle Entfremdung des Einzelnen ihnen gegenüber eingetreten, die nicht ohne Folgen bleiben konnte. Mit notwendiger Gesetzmäßigkeit war jener Tat der selbstherrlich erklärten menschl-

lichen Vernunft die steigende Vereinsamung des Frevlers in der Welt, die er verleugnete, gefolgt. Die Kluft zwischen ihm und der Welt, der Gemeinschaft, dem Volke, dem Staate, begann unüberbrückbar zu werden. Einer fand den Weg zum andern nicht mehr, und an die Stelle des allgemeinen Gesetzes begann die Willkür der Individuen zu treten. Der Mensch hatte sich selbst den Boden unter den Füßen weggezogen, auf dem er leben, den Raum geraubt, in dem er atmen konnte. Die Sprache des Einzelnen selbst war die der Gemeinschaft nicht mehr, und das Band, das ihn mit Heimat und Herd, Grund und Boden verband, war gelockert oder zerrissen. Politische Ohnmacht gegenüber einem willkürlich schaltenden Fürsten oder einem absolutistisch verhärteten Staate lähmte das Leben der Individuen wie der Gemeinschaft. Die chaotische Verwirrung als Folge der Selbstbefreiung der Vernunft in allen Fragen des geistigen Lebens begann sich zu verwirklichen, und die Menschheit mußte das Unheil erfahren, das sie sich selber bereitet hatte.

Einsam, wie das Individuum sich in der Welt fand, fand es sich auch vor sich selber, weil es die Gesetze der Totalität des Lebens überhaupt verleugnet hatte, die auch für seine eigene Seele galten. Mit der Zersetzung und Erstarrung des öffentlichen und des staatlichen Lebens war auch die der eigenen Seelenkräfte eingetreten. Da kam der Augenblick, wo die Natur selbst Halt gebot und sich der Willkür des menschlichen Bewußtseins widersetzte, und damit war der Punkt erreicht, wo der Mensch den Weg zurück zur Einheit und der aufgegebenen Wahrheit wiederfinden konnte, wenn er sich wieder beugen lernte vor dem Gesetze, das er verleugnet hatte.

Aus sich selber suchte er zurückzufinden, den Weg der Umkehr zu gehen, indem er sein fraglich gewordenes Dasein zu erkennen und vor den Richterstuhl seines Gewissens zu ziehen strebte. Weil er sich nun wieder als soziales Wesen fand, das nicht in einer selbstgemachten Welt mit selbstverfertigten Gesetzen leben konnte, sondern da leben mußte, wo alle lebten, deshalb suchte er sich wie vor sich selber auch vor der Gemeinschaft zu prüfen und zu rechtfertigen, um so gleichsam von innen und vom Einzelnen aus wiederherzustellen, was er vorher zerstört hatte. So entstanden jene Aufzeichnungen, deren berühmteste die Konfessionen Jean Jaques Rousseaus geworden sind. Die „Geschichte meiner Seele“, „die Geschichte meines Herzens“ wurden damals nach solchen Vorbildern häufig geschrieben.

Rationalismus, das heißt überspannte Vernunft Herrschaft hatte jene Konflikte heraufgeführt. Durch ihn hatte sich der Mensch herausgehoben aus dem Zusammenhange mit der Natur und den Gesetzen der Welt, mit dem Schöpfer selbst, aus den Bedingungen seines eigenen Daseins. Nun sollte das alles wieder gutgemacht und die verlorene Einheit wiedergefunden werden. So erwachte eine Sehnsucht im Menschen zurück nach jener Einheit, nach der Harmonie des Daseins, nach einem „goldenen Zeitalter“, das man in einer fernen Vergangenheit oder im Paradiese selbst zu finden glaubte. Durch die Prüfung der eigenen Seele sollte sich der Mensch in sich wie in der Gemeinschaft wiederfinden und damit zu einem Leben gelangen ähnlich jenen entschwundenen Zeiten. Ein Kult des Herzens, der Selbstbeobachtung und Selbstzergliederung entstand, der Gefühlseligkeit, durch die sich der Mensch im Vorgefühl jenes glücklicheren Daseins spiegelte.

Aber auf diesem Wege war die Lösung niemals zu finden. So stieß sich der Mensch nur immer tiefer in sich selbst hinein, er machte die Zersehung seines Seelenlebens vollkommen, die Katastrophe unausweichlich. Der Sentimentalismus — das eben war jener Schwächestand der Seelen — war nur die notwendige Frucht des Rationalismus, die Verfassung, in welche der Hochmut den selbstherrlichen Menschen gebracht hatte. Der Verirrte sehnte sich nach Erlösung aus der Verwirrung, zurück nach der Einheit mit Gott und der Welt, die er einst so leicht hin aufgegeben hatte. Aber es führte ihn kein Weg aus sich selbst heraus, er konnte sich selbst nicht erlösen.

Hier mußte die Geschichte einer Seele wie die der ganzen Menschheit zur Tragödie werden, wenn sie mit unbedingtem Wahrheitsmute, mit dem Willen zum letzten Entweder-Oder durchlitten wurde. Aber nur der Genius konnte die zeitlosen Gründe eines problematisch gewordenen Lebens enthüllen, und in sich selber finden, was die Krankheit eines ganzen Zeitalters war: den Konflikt mit dem Weltgrunde selbst durch die verlorene Einheit mit dem Schöpfer im Glauben. Nur durch das Leben im Glauben war der unselige Zwiespalt wieder aufzuheben, die verlorene Einheit, die Harmonie des Daseins wieder zu gewinnen.

Heinrich von Kleist hat eine „Geschichte meiner Seele“ geschrieben. Sie ist wie sein Tagebuch und sein nach dem Vorbilde Jean Pauls angelegtes „Ideenmagazin“ verloren gegangen. Aber sein Leben

selbst erzählt die Geschichte seiner Seele, seine Werke sind die Verewigung der Geschichte dieser Seele. Heinrich von Kleist hat die in seinem Jahrhundert angelegte Tragödie in sich selbst am tiefsten durchlitten und gestaltet. Er hat unerbittlichen Ernst mit ihr gemacht, er ist als ein Einsamer in ihr zerbrochen. Aber so ist sein Leben wie sein Tod zum ewigen, ergreifenden Symbol seines Zeitalters geworden. In ihm schien sich die ganze Schicksalslast, der Fluch der Jahrhunderte aufzutürmen, und die Kämpfe der Völker, die Millionen Opfer blutiger Schlachten rangen in ihm. So wirkte er durch sich selbst auch schon voraus über Jahrhunderte.

Heute ist die Zeit zur Reife der Erkenntnis gekommen, und das Opfer, der Seher und Prophet seines Volkes kann allmählich die Sühne seiner Leiden finden. Die Schlacken, die auch sein Menschenleben trübten, verbrennen in der Flamme der Liebe, die seine namenlose Tragödie in jeder fühlenden Brust seiner Volkesbrüder entzündet. Aus seinem Grabe blüht der ewig grünende Lorbeer auf, um den er aus Liebe zu Volk und Vaterland sein Leben lang gerungen, und der Dichter selber wartet auf den, der sein Werk vollende, damit er ihn kröne.

E i n s a m k e i t

Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist wurde nach seiner eigenen Angabe am 10., nach der des Garnisonkirchenbuches am 18. Oktober 1777 zu Frankfurt an der Oder geboren. Er entsproß einem alten pommerschen Geschlechte, das seinen Stammbaum bis auf das Jahr 1175 zurückführt. Ein junger Theologe, der selbst zu Frankfurt geboren war und der Familie von Kleist befreundet blieb, Christian Ernst Martini, gab ihm und einem wenig begabten, sehr melancholischen Vetter, der sich im Jahre 1795 erschöß, den ersten Unterricht. Schon am 18. Juni 1788 starb sein Vater. Heinrich kam nun mit seinem Vetter nach Berlin in das Haus des Emigranten Catel, der Prediger und Professor an der École de Charité war. Durch ihn scheint Kleist bestimmende literarische Eindrücke empfangen zu haben. Er lernte um diese Zeit die Schriften des jungen Wieland kennen und las und sprach offenbar viel Französisch, so daß es ihm schließlich so geläufig gewesen ist wie die eigene Muttersprache.

Der Tradition seiner Familie gemäß wurde er für die militärische Laufbahn bestimmt. Am 1. Juni 1792 trat er als Gefreiter-Korporal in das Garderegiment zu Potsdam ein. Schon Ende dieses Jahres rückte das Regiment zur Verstärkung der preußischen Rheinarmee gegen das französische Revolutionsheer aus. Heinrich wurde durch den am 3. Februar 1793 erfolgten Tod seiner zärtlich geliebten Mutter zurückgerufen. Darauf nahm er an der durch Goethes Beschreibung berühmt gewordenen Belagerung von Mainz teil; sein Regiment kämpfte bei Pirmasens und Trippstadt mit. Als Fähnrich rückte Kleist am 11. Juni 1795 wieder in Potsdam ein. Am 7. März 1797 wurde er Leutnant.

Martini, der das Herz des jungen Kleist gewonnen hatte, schildert ihn als einen „nicht zu dämpfenden Feuergeist, der Exaltation selbst bei Geringsfügigkeiten anheimfallend, unstet, aber nur dann, wenn es auf Bereicherung seines Schatzes von Kenntnissen ankam, mit einer bewundernswerten Auffassungsgabe ausgerüstet“, als den „offensten und fleißigsten Kopf von der Welt, dabei aber auch anspruchslos“. Er lernte „spielend“, wenn ein Gegenstand sein Interesse zu fesseln vermochte. Der Militärdienst scheint ihn von Anfang an nicht begeistert zu haben. Das bewegte Leben der ersten Jahre ließ ihn freilich seine Eintönigkeit noch nicht empfinden. Reisen

war von der frühesten Jugend an sein Wunsch gewesen, weil der Zug ins Unendliche, Abenteuerliche seine Phantasie bereicherte. Trotzdem schrieb er aus dem Feldzuge schon im Februar 1795 an seine Schwester Ulrike: „Gebe uns der Himmel nur Frieden, um die Zeit, die wir hier so unmoralisch töten, mit menschenfreundlicheren Taten bezahlen zu können!“ Es ist, als ob ihm bei diesen Worten Schillers Wallenstein vorgeschwebt hätte, der von allen Werken der Literatur den tiefsten Eindruck auf ihn gemacht und seinen Ideengang bis zum Prinzen von Homburg mitbestimmt hat. Max Piccolomini war ihm das Jünglingsideal, das vor seiner Seele stand, und die ersten Regungen der Sehnsucht nach einem geliebten Mädchen kleideten sich in die Züge Theklas, wie er später in einem Briefe an Wilhelmine verrät. Max sagt zum Vater:

Sag mir, was ist der Arbeit Ziel und Preis,
 Der peinlichen, die mir die Jugend stahl,
 Das Herz mir öde ließ und unerquickt
 Den Geist, den keine Bildung noch geschmückt?
 Denn dieses Lagers lärmendes Gewühl,
 Der Pferde Wiehern, der Trompete Schmettern,
 Des Dienstes immer gleichgestellte Uhr,
 Die Waffenübung, das Kommandowort —
 Dem Herzen gibt es nichts, dem Iechzenden.
 Die Seele fehlt dem nchtigen Geschäft —
 Es gibt ein andres Glück und andre Freuden.

Die Freuden der Jugend mit ihren Gefahren hat er auch genossen. Zwei Freunde, die in seinem Leben eine große Rolle spielten, traten ihm in der Potsdamer Militärzeit nahe: Ernst von Pfuel, der spätere Kriegsminister und Ministerpräsident, und Otto Rühle von Lilienstern, der es bis zum Generalleutnant und Generalinspektor des gesamten Militärbildungswesens in Preußen brachte.

Kleist war außerordentlich musikalisch, so daß er alles, was er hörte, augenblicklich nachsingen und ohne gründliche Schulung Tänze komponieren konnte. Mit Rühle und zwei anderen Kameraden, Schlothheim und Gleißenberg, bildete er ein Quartett, in dem er die Klarinette blies. In schäumender Jugendluft machten sie einmal eine Wanderung in den Harz. Spielend zogen sie von Ort zu Ort wie fahrende Leute, gewannen überall frohe Herzen und fanden gastliche Aufnahme. Gerne dachte Kleist an jene Zeit zurück. Die Bilder dieser Reise und die Erinnerung an die guten Menschen,

denen sie begegneten, beschäftigten ihn im Einerlei des Garnisonsdienstes, wenn seine Gedanken ganz andere Wege gingen. Eine herzliche Jugendliebe verschönte ihm das Gleichmaß der Tage. Luise von Lindersdorf hieß das Mädchen, von dem er später seiner Braut erzählte.

Sein ältestes überliefertes Gedicht, „Der höhere Frieden“, dessen Entstehung er selbst in die Jahre 1792 oder 93 legt, zeigt den Zwiespalt, in den er sich durch seinen Beruf versetzt sah, in jener harmlos sentimentalischen Weise, die dem 18. Jahrhundert überhaupt eigen ist. Allein unter den lyrischen Klängen dieser unbeholfenen Verse zitterte der Schlag eines Herzens, in dem dämonische Kräfte rangen und das bestimmt war jenen Zwiespalt schärfer und entschiedener zu Ende zu leben und zu denken als alle anderen Geister seines Jahrhunderts. Was Schicksal sei, jenes geheimnisvolle Etwas, das aus den Tiefen einer rätselvollen Seele aufsteigt und eine Antwort findet im All, die ganz anders ist als die Gedanken des Menschen träumen, das lernte er empfinden in der Qual eines einsamen Herzens.

Wie leichtes Wellengekräusel über unergründlichen Tiefen erscheint dem Rückblickenden alles, was aus jener Zeit über Heinrich von Kleist bekannt ist, und die Geschichte seiner Seele bereitete sich in einer Brust, die von früh auf alles in sich verschließen gelernt hatte, was sie bewegte. Eines nur wußte Kleist, im Militärdienst konnte er nicht bleiben. Es trieb ihn fort, einer ungewissen Bestimmung entgegen. Schon im Jahre 1798 hatte er versucht in einem Briefe dem König selbst seinen Entschluß mitzuteilen und die Gründe auszuführen, die ihn bewegten. Es gelang ihm nicht, er konnte die Sprache nicht finden, die sein König verstehen konnte. Er wandte sich an seinen ihm zum vertrauten Freunde gewordenen Lehrer Martini. Martini gab ihm den Ernst und die Folgeschwere seines Schrittes in seiner Lage zu bedenken, die ihm die Verwandten, bei welchen er kein Verständnis fand, schon allzu trostlos gezeichnet hatten. Für ihn arbeitete Kleist am 17. und 18. März 1799 einen Brief aus: er sollte die Summe seines bisherigen Lebens ziehen und dem Freunde die Not und den Beruf eines Herzens künden, das eine unendliche Lebensfülle barg, ohne selbst noch die Sprache für sie gefunden zu haben. Der Brief ist das erste und umfassende Zeugnis für die tragische Geschichte dieser Seele. Sein Inhalt deckt sich in seinem ersten Teile mit dem eines Auf-

sahes, den Kleist zu seiner Rechtfertigung und Darlegung seiner Pläne für den Freund geschrieben hatte, mit dem ihn gemeinsames Streben verband, Rühle von Lilienstern. Es ist der „Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden, und ungestört, auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen!“ Brief und Aufsatz sandte er Martini mit der Bitte, sie auch seiner Schwester Ulrike zu lesen zu geben. Martini, Ulrike und Rühle waren die einzigen Menschen, bei denen er Verständnis zu finden hoffen durfte.

Weil Kleist seine eigene Sprache noch nicht gefunden hatte um das unennbare Etwas, das ihn trieb, zu bezeichnen, führte er die zweier Männer, als deren Schüler er erscheint, als deren Erbe er zunächst in die Geistesgeschichte eintritt und deren Ideen sein Leben wie seine Kunst wesentlich bis zu seinem Ende bestimmten: Christoph Martin Wielands und Jean Jacques Rousseaus. Brief und Aufsatz führte er aus nach dem Vorbilde der Wielandschen Jugendschrift „Versuch eines Beweises, daß die Glückseligkeit in der Tugend liege, und aus derselben, als ihre natürliche Folge, entspringe“ und unter Anlehnung an die Briefform und die Form der Anrede nach Rousseaus Neuer Heloise, besonders den elften Brief der zweiten Abteilung.

Wieland und Rousseau waren die beiden Männer, die den Zwiespalt des rationalistischen und sentimentalischen Geisteslebens im 18. Jahrhundert am deutlichsten empfanden und selbst am entschiedensten darstellten. Sie gewannen deshalb den mächtigsten Einfluß auf die Entwicklung der Ideenwelt der deutschen idealistischen Philosophie und Dichtkunst.

Selbst befangen im rationalistischen Optimismus, erkannten sie doch seine Grenzen und Schwächen, durchdrungen und gequält von der Fragwürdigkeit einer selbstherrlich erklärten menschlichen Vernunft. Sie hatten bei aller Zeitbefangenheit doch den kritischen Sinn bewahrt, der, in religiöser Erziehung gegründet, gewohnt ist nach dem Maße des Ewigen zu messen. Die Konfliktslage, die aus dieser Geisteshaltung entsprang, schuf den Boden, aus dem die fruchtbarsten Ideen der Folgezeit wuchsen. Die leidenschaftliche Natur Rousseaus zog das dramatische Genie in Kleist besonders an, und ihm folgte er oft bis zur gefährlichsten Selbstaufgabe. Sentimentalisch waren Rousseau wie Wieland, in einer Innerlichkeit bis zum Selbstkult gesteigert, und der Zwiespalt, in dem sich das Leben ihrer

Seele, das Herz mit der Welt befaß, brachte ihre Ideen hervor. Die Einsamkeit des Menschen in einer politisch brachen Zeit vertiefte sich in Rousseau zur Erkenntnis der Einsamkeit des Herzens überhaupt, und er wie Wieland suchten den Weg zurück zu den Quellen des Lebens, Rousseau zu einer idealisch erträumten paradiesischen Natur, Wieland zu den paradiesischen Gefilden einer anakreontisch heiteren Märchenwelt. Die Problematik der modernen Kultur überhaupt war der Grundgedanke beider, und sie hatten in der Religion die letzte Instanz erkannt, die hier zu sprechen hatte. Aber sie waren freie Geister, echte Kinder des Rationalismus, und der Ernst und die Tiefe der christlichen Metaphysik war schon einer selbstherrlichen Erklärung der letzten Fragen gewichen. Hier liegen die Keime der Tragik, die Heinrich von Kleist persönlich erfahren sollte, verborgen, hier war auch der Punkt, in dem er, beide überwindend, über Schiller hinausging.

Bis auf die Namen der stoischen Weisen und Helden des Altertums hielt sich Kleist an seine Vorbilder, als er nun seiner innigen Sehnsucht, die für ein unennbares Etwas in ihm brannte und ihn zu dem verhängnisvollen Schritt bestimmte, Ausdruck zu geben versuchte. Glücklich zu sein, war auch seine Sehnsucht, aber die Vorstellung dieses Seins verdichtete sich noch zu keinem klaren Inhalte. Das wahre Glück, erkennt er, kann nur im Innern gegründet sein, Reichtum, Ehre, Würden und alle Güter der Welt vermögen nichts zu seinem Wesen beizutragen. Dem Gerichte des Gewissens unterliegt der König wie der Bettler, und nur wer rein vor ihm bestehen kann, kann wahrhaft glücklich sein: der Beste ist der Glücklichste. Das wahre Glück stellt sich aber als Belohnung der Tugend dar, Glück und Tugend bedingen sich gegenseitig, ein glückliches Leben kann nur ein tugendhaftes Leben sein. Allein es mag der Vorzug einiger weniger schöner Seelen sein, die Tugend allein um der Tugend willen zu lieben — ihm genügt diese Vorstellung noch nicht, wenn er zu völliger Klarheit durchzudringen versucht um „das Ideal der Tugend im Bilde eines Weisen“ zu zeichnen. Er weiß, seine unvollkommenen Vorstellungen müssen einer Dervollkommenung fähig sein und hofft, dieses „hohe, erhabene, unennbare Etwas“, das sich hinter dieser Vorstellung verbirgt, einst ganz zu erfassen und zu begreifen, weil er ihm mit der „innigsten Innigkeit“ und der ganzen Kraft seiner Seele entgegenstrebt. Die Philister, bemerkt der junge

Aufklärer verächtlich, sprechen von Gott, wo ihm Vorstellung und Sprache vor dem Unausdrückbaren versagen. Wenn er sieht, daß zum Glücklichein persönliche Vollkommenheit gehört, so weiß er, daß sie nur in der harmonischen Vereinigung aller Seelenkräfte, in der Einheit des Charakters bestehen kann, wenn ihm auch noch die „sinnreiche Bezeichnung des Ganzen“ fehlt. Er scheint mit den großen Moralisten nicht über Shaftesburys Virtuoso und Schillers Schöne Seele hinauszugehen, wenn er mit wörtlicher Anlehnung an den erwähnten Brief Rousseaus versichert, das wahre Glück könne nur in den überschwänglichen Genüssen bestehen, „die in dem erfreulichen Anschauen der moralischen Schönheit unseres eigenen Wesens liegen“. Ja, das reflexive Moment schließt hier gerade noch den eigentlichen Begriff der schönen Seele aus, der darin besteht, daß sie nicht weiß, daß sie schön ist.

Allein neben diesen übernommenen und kaum weitergeführten Zügen — Kleist hofft sie einst bei strenger Wahrhaftigkeit und Bildung seines ganzen Wesens durch höhere Vorstellungen ersetzen zu können, die ihn dem Unnennbaren, Unausprechlichen, Rätselvollen näherbringen sollen — finden sich noch ganz andere: sie deuten auf religiöse Quellen hin, auf jene sentimentalische Religiosität der reinen Innerlichkeit, die sich aus der rationalistischen Geisteshaltung als ihr Gegenzug gebildet hatte. Wenn sich auch hiervon Anklänge bei Wieland und Rousseau finden, so weist der eigenartige Gebrauch der religiösen Bilder doch in eine ganz andere Richtung, und hier findet sich in der deutschen Literatur ein Vertreter, der in seiner Seelenschilderung gerade bei der Beschreibung der religiösen Höhepunkte seines Innenlebens nicht bloß dieselben Bilder, sondern sogar dieselben Worte bringt: es ist Karl Philipp Moritz in dem Roman seiner eigenen Seele, dem „Anton Reiser“ (1785 — 1790). Moritz hat die ungeheure Vereinsamung der Menschen, die unter fanatisch sektiererischem Einflusse aufgewachsen sind, und die Folgen einer so geschaffenen subjektivistischen Seelenlage mit ungemeiner Eindringlichkeit und Schärfe aus der feinsten Selbstanalyse dargestellt. Schritt vor Schritt wird hier die Wirkung der sentimentalischen Selbstpflege evangelischer Sektierer vorgeführt, die Willkür, mit der hier schließlich jeder sich und sein Innenleben zum Maße des Lebens und der Welt macht, die egoistische Verranntheit, Brutalität, Selbstverfinsterung und Verbitterung gegen die Umwelt,

die solchem Gebaren mit gleicher Unfreundlichkeit und Kurzsichtigkeit begegnet, bis sich die Reibungen und Gegensätze ins Unerträgliche steigern und zu irgendeiner Lösung drängen. Seelische Erkrankungen sind die Folge, und so ist auch Anton auf dem besten Wege ein ausgesprochener „Hypochondrist“ zu werden. Er sehnt sich nach Gemeinschaft, Freundschaft und Liebe und weidet sich in sentimentaler Selbstbetrachtung an der Qual des Alleinseins, des Unverstandenseins und Unrechtleidens. Das Schicksal, findet er, hat gerade ihn zum Objekt seiner willkürlichen Lust an der Qual seines Opfers ausersehen, und er fühlt sich in einen eingebildeten Heroismus hinein, der ihm die Süßigkeit der Erhöhung gewähren soll, von der die Welt nichts wissen will. Mit religiösen Vorstellungen verknüpft, steigert sich seine Phantasie bis zur Rolle eines Märtyrers empor, die dem armen Menschen die Lust gewährt sich in der Vorstellung eigener irdischer Vollendung der gekreuzigten Gottheit zu nähern und sich so in allem irdischen Jammer eine hohe Stufe eigenen Daseins vorzuspiegeln. In diesem Zustande rührte ihn der bloße Name Tugend bis zu Tränen. Den Höhepunkt dieses seelischen Selbstgenusses aber erreicht er, als er „die Süßigkeit des Unrechtleidens“ in einer ergreifenden Predigt des Pastors P. über den gekreuzigten Christus verkünden hört und die ganze Zuhörerschaft sympathetisch mitseufzt und mitweint bei den Worten: Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun. Dieser Erschütterung steht eine andere in der Schilderung selbstloser Nächstenliebe gegenüber, die eine gleiche Steigerung der Phantasie bis zur Vorstellung übermenschlicher Kräfte voraussetzt.

Zu denselben Verzückungen der Gefühlseligkeit sucht sich der junge Kleist zu erheben, wenn er dem tugendhaften Weisen in die Nacht des finsternen Kerkers folgt, in Ketten und Banden, um in der Tugend die geheime göttliche Kraft zu finden, die ihn über sein Schicksal erhebt, und wenn er schließlich, nach vergeblichem Ringen, in Worten und Bildern auszudrücken, was ihm als Vollendung der Glückseligkeit vorschwebt, beim Bilde des Gekreuzigten verweilt. Mitleidsvoll erhaben blickt auch sein Christus auf seine Mörder herab, liebevoll lächelt er seinen Henkern zu — Kleist schwelgt im Nachfühlen des ganzen Himmels von Empfindungen, die in der Brust des sterbenden Christus gewohnt haben müssen, um mit Schillers Marquis Posa in der höchsten Empfindung sieghaften

Triumphes auszurufen: „Unrecht leiden schmeichelt großen Seelen.“ Mit diesem Bilde hat Kleist das Höchste erreicht, wessen er fähig ist, um seinen noch dunklen Vorstellungen von vollendetem Glücke Ausdruck zu geben.

Es ist anzunehmen, daß Kleist damals schon die Jugendwerke Wielands mit großer Begeisterung gelesen hatte. Auch hier lebt diese Gefühlseligkeit, die in den Trauerspielen der „Lady Johanna Gray“ und der „Clementina von Poretta“ einen nachhaltigen Eindruck in der Literatur überhaupt gemacht haben muß. Ihre Spuren reichen in den bildlichen Vorstellungen bis zum Prinzen von Homburg, sie klingen in Schillers Jungfrau von Orleans an und sind in den bildlichen Formulierungen der religiösen Schriften Fichtes und Schleiermachers zu finden. Hier lag eben eine allgemeine religiöse Vorstellungswelt zugrunde; sie spiegelte sich in individuellen Schattierungen durch die ganze Literatur hindurch.

Es darf aber nicht übersehen werden, daß durch die Aufklärung die religiösen und metaphysischen Quellen wie die der Kunst zurückgestaut, verdeckt oder entstellt wurden, um der Moral als der eigenen Gesetzgebung der menschlichen Vernunft den Platz zu lassen. Die Religiosität Rousseaus und Wielands ruhte nicht mehr im festgegründeten positiven Glauben an einen persönlichen Gott; er hatte sich schon zur bloßen Vorstellung verflüchtigt, weil der Verstand, der hier Gesetze gab, nur in Vorstellungen wirkte. Der Vernunftglaube als Tat des Renaissancegeistes, der sich von der Autorität der Kirche als der Bewahrerin der von Gott geoffenbarten Wahrheiten gelöst hatte, hatte die menschliche Vernunft und ihre Grenzen zum Maße möglicher oder unmöglicher Glaubensinhalte gemacht. Wenn auch die Grenzen nicht immer scharf gezogen sind, der reine positive Glaube ist niemals gegeben, nur die Bilder und Worte sind ihm entlehnt. Die Religion der bloßen Innerlichkeit hatte mit der vollkommenen Trennung des öffentlichen vom privaten, des politischen vom häuslichen Leben eingesetzt, und stand der Entwicklung der Vernunftsherrschaft machtlos gegenüber. So ist auch für Kleist jetzt der gekreuzigte Christus nicht mehr der Sohn Gottes, sondern der „beste und edelste der Menschen“, hinter dem eine vage Vorstellung der Gottheit stehen mag. Gott ist nicht mehr der Schöpfer und Erhalter der Welt, die reale Persönlichkeit, sondern nur mehr der Name für jenes unbekannte Etwas, das von einer vollkommenen Vorstellung

einst ganz begriffen werden wird. Wie eine verhaltene Klage und ein Schluchzen nach Höherem aber klingt es, wenn Kleist schon eigene Herzensteine findet in den Worten: „Ein Traum kann diese Sehnsucht nach Glück nicht sein, die von der Gottheit selbst so unauslöschlich in unserer Seele erweckt ist und durch welche sie unverkennbar auf ein uns mögliches Glück hindeutet. Glücklich zu sein ist ja der erste aller unserer Wünsche, der laut und lebendig aus jeder Ader und jeder Nerve unsres Wesens spricht, der uns durch den ganzen Lauf unsres Lebens begleitet, der schon dunkel in den ersten kindlichen Gedanken unsrer Seele lag, und den wir endlich als Greise mit in die Gruft nehmen werden.“

Kleist hat schon empfunden, „wie wenig beglückend der Standpunkt auf großen außerordentlichen Höhen ist“, die Einsamkeit hauchte ihm kalt entgegen. Er möchte die Erde zu seinem Vaterlande machen, sich durch Reisen bilden und überall offene Herzen finden, und doch lauert in einem Winkel seines Herzens etwas wie Menschenhaß, aus Mißverständnis und Bedrückung geboren. Er weiß, daß „ein tätiges Leben sich nur auf wahre innige Menschenliebe gründen könne“. Mit Rousseau verwirft er die Romane, weil sie die Phantasie verderben, und weist hin auf das unendliche Feld der Geschichte, mit ihrem Reichtum an großen Beispielen und erhabenen Taten. Und wie Rousseau in jenem Briefe fragt: „was würden wir sein, wenn wir nicht mehr liebten?“, so schließt er mit dem aus tiefstem Herzen kommenden Rufe: „Ach, es ist so öde und traurig zu hassen und zu fürchten, und es ist so süß und so freudig zu lieben und zu trauen.“ Wie eine Herausforderung aber klingt es, wenn er die Unerschütterlichkeit seines Entschlusses mit der Frage bekräftigt: „wo kann der Bliß des Schicksals mich treffen, wenn ich es fest im Innersten meiner Seele bewahre?“

Am 4. April 1799 wurde ihm der Abschied aus dem Kriegsdienst bewilligt. Er verpflichtete sich im „Revers beim Ausscheiden aus dem Heere“, ohne Erlaubnis des Königs weder in auswärtige Kriegs- oder Zivildienste zu treten, noch um Wiederaufnahme in den Kriegsdienst zu bitten, dagegen nach Absolvierung seiner Studien dem König und dem Vaterlande im Zivilstande zu dienen. Kleist wollte keinen bestimmten Beruf ergreifen. Wahrheit und Bildung sich zu erwerben, um durch Vervollkommnung seines Wesens eine Stufe der Gottheit näher zu kommen, war sein höchstes Streben, seit ihm

der junge Wieland hier den Weg gewiesen hatte. In der „Natur der Dinge“ (1752) besonders hatte er ihm das unendliche Stufenreich der Welt gezeigt, das zum Geiste, zu Gott emporführte, der Quelle aller Glückseligkeit. Die Kosmogonie des Platonischen „Timäus“ hatte der streng pietistisch erzogene Jüngling in christlichem Sinne umgebildet, indem er an die Stelle der Leibnizischen Monaden „Geistigkeiten“ gesetzt hatte. Die Liebe war das kosmogonische Prinzip, der Tod nur der Übergang zu höherem Dasein, einer Stufe näher der Gottheit. Die rationalistische Maske, die Kleist sich nun aufsetzte, zeigte stark verzerrte Züge, und es wurde ihm schwer genug sie zu tragen. Aber es blieb ihm kein anderer Weg, er fand selbst keine bessere Deutung für den erwachenden dämonischen Drang seiner Brust. Mathematik und Philosophie galten ihm als die „beiden Grundfesten alles Wissens“, die griechische und lateinische Sprache, besonders die letztere, als Hilfsmittel. Theologische und physikalische Studien sollten seinen Bildungsgang beschließen. Zunächst schien ihm dazu ein jahrelanger Aufenthalt in Frankfurt nötig.

Mit seinem Freunde Rühle hatte er schon Unterricht in Geometrie bei Bauer, Konrektor an der Stadtschule in Potsdam, genommen. Dabei hatte er aber eine Erfahrung gemacht, durch die er im Grunde schon von seiner großen Täuschung geheilt sein mußte. Nur die eigensinnige Gewalt, mit der er etwas ergriff, ließ ihn noch festhalten an seinem einmal gefaßten „Lebensplane“. Einst sollte er indirekte Beweise nach der Methode des Göttinger Mathematikers Abraham Gotthelf Kästner führen, die, wie Kleist sich ausdrückt, darin bestanden, daß man, um zum Ziele zu kommen, etwas als wahr voraussetzen mußte, was sich nachher als falsch erwies. Der dabei notwendige Gedankengang und Ablauf der Vorstellungen war Kleists innerstem Wesen zuwider. So sehr er sich Mühe gab, er konnte dem Lehrer nicht folgen und geriet in die größte Verlegenheit. Sein Geist verwirrte sich vollkommen, Scham und Wut über sein Versagen auf einem selbstgewählten Gebiete, auf dem sich seine Zukunft gründen sollte, verhärteten ihm den Sinn, und es war nichts mehr aus ihm herauszubringen. Er ging nach Hause, löste das Problem auf seine Weise, und von da nach Frankfurt, „um keinen Augenblick mehr die Erfüllung seines Entschlusses“, den Militärdienst aufzugeben, hinauszuschieben. Das war also der unmittelbare Anlaß zur Quittierung

des Dienstes! Wie ein Verhör vor einem „Inquisitionstribunal“ war ihm die Stunde bei Bauer gewesen, und er hatte bei „jeder Frage heiße Tropfen“ geschwitzt.

Solche Qualen bereitete ihm die Verkenennung seiner eigenen Begabung. Das Genie, der Dichter in ihm sträubte sich gegen ein abstraktes, vorstellungsfeindliches Verfahren, das eher zu zerlegen und aufzulösen, statt zu vereinigen und aufzubauen schien. Kleist war unter allen deutschen Dichtern der am wenigsten zu Abstraktionen veranlagte. Daß er nun gerade diesen Weg wählte, zeigt die eigentümliche Verranntheit und Verschränktheit seines Geistes an, die auf ungeheure seelische Verwicklungen schließen läßt. Sein Leidensweg begann. Sein Ehrgeiz und sein Rechtsgefühl, beides nur der Ausdruck einer hohen, einsamen Seele, ließen ihm keine Ruhe. Der Freund, der ihm am nächsten stand, sollte wenigstens etwas ahnen lernen von der Qual dieser einsamen Brust. So entstand aus der Not der Einsamkeit nach Jahren (1805) jenes unvergleichliche Dokument eines ursprünglich dramatischen Geistes in der unmittelbaren Erinnerung an jene Mathematikstunde beim Konrektor Bauer, der Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“.

Hier hat Kleist die Sprache gefunden um dem Freunde seine Art und seine urtümliche Anlage mit eindringlicher Anschauungskraft vorzustellen. Es gab keinen schärferen Gegensatz als den zwischen der abstrakten Art mathematischer Beweisführung und der unmittelbaren Anschaulichkeit dramatischer Erfassung eines Gedankens oder Gegenstandes. Eine Welt mußte er um sich bauen, auch bei der kleinsten Aufgabe, Rede und Gegenrede, Handlung, Tat, Geschehen mußte alles werden, was in seinen Gesichts- oder Gedankenkreis trat. So löste er selbst mathematische Aufgaben. Er führt es Rühle vor, wie er mit seiner Schwester spricht, wenn er über einer Aufgabe brütet, sie, obgleich sie nichts von der Sache versteht, ins Gespräch zieht, um einen Gegner zu haben, an dem sich sein Geist entzündet, einen Gegenspieler in dem dramatischen Dialog, der sich nun für ihn entspinnt und mit dessen Ausklang sich auch die gestellte Frage für ihn löst. Wie „ein großer General“ führt er seine Truppen auf und es ist ihm gerade recht, wenn der Gegner Schwierigkeiten macht — sei es auch bloß eine zufällige Armbewegung der Schwester —, damit er die ganze Kraft seines Genies und seine Kunst entfalte. So, dachte er, müsse auch Molière zu seiner Magd gestanden haben, wenn

er vorgebe, er habe ihr ein Urteil zugetraut, „das das seinige be-
richten konnte“.

Die zerrende, drängende, ineinanderstürmende, kämpfende Sprache Kleists, die zuckt und sprüht von dramatischer Kraft, sieht man hier wie in der Werkstatt des Dichters entstehen. Wenn er keinen Gegen-
spieler finde, sagt er, pflege er in das Licht als in den hellsten Punkt zu sehen bei dem Bestreben sein „innerstes Wesen“ aufzuklären. Dabei schien ihm das Wort „innerstes“ nicht zu genügen, er strich es durch und schrieb es nochmal darüber, weil er kein besseres finden konnte: so lag ihm am Herzen einen Ausdruck zu finden für das Geheimnis, das sich in ihm vollzog „bei der Fabrikation seiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft“. Das schwere Ringen des Dichters, das Heraufholen der Bilder und Gedanken wie aus unergründlichen Tiefen ist hier gezeigt. Die Verdrängung seiner ursprünglichen dra-
matischen Anlage von frühest Kindheit an, die seinem Wesen durchaus fremde Welt, die ihn umgab, die seinem Geiste schädliche Struktur des Geisteslebens seines Jahrhunderts überhaupt hatte seinen Sinn verkehrt, sein naturgegebenes Genie ihm selbst verhüllt, so daß er nun auf der Suche nach sich selber war. Wirklich in einer solchen Lage fand sich nicht leicht wieder ein Mensch, wie er erkannte.

Kleist führt dann jene beiden mit unnachahmlich dramatischer Kraft geformten Beispiele des Redners Mirabeau im Schlosse zu Versailles nach Aufhebung der letzten monarchischen Sitzung am 23. Juni 1789 und der Rede des Fuchses in der Fabel des Lafontaine: les animaux malades de la peste an und sagt, ein solches Reden sei ein wahrhaft lautes Denken. Er hat ganz sich selbst dabei im Auge. Mehrfach ist es bezeugt, daß sein lautes Denken ihn oft in Gesellschaft in die peinlichsten Situationen brachte. So schreibt Wieland an den Arzt Wedekind, der ihn nach seinem Zusammenbruch im Kampfe um den „Guiskard“ behandelte, „daß er bei Tische sehr häufig etwas zwischen den Zähnen mit sich selbst murmelte, und dabei das Air eines Menschen hatte, der sich allein glaubt, oder mit seinen Gedanken an einem anderen Orte und mit ganz anderem Gegenstande beschäftigt ist. Er mußte mir endlich gestehen, daß er in solchen Augenblicken von Abwesenheit mit seinem Drama zu schaffen hatte.“ So wie er selber laut sprechend dichtete, hatte er nichts lieber, als wenn ihm seine Dichtungen vorgelesen wurden und zwar von einem möglichst ungeschulten Leser, damit er nicht durch die Kunst der Rede

über die Güte seiner Leistung selbst getäuscht werden konnte. Kleist brauchte Leben und Lärm um sich, damit er in Bewegung kam. Dann rollte das Rad seiner Vorstellungen an derselben Achse mit dem Rade seiner Sprache und es kam ein dramatisches Wundergebilde zustande. Wenn dagegen sein Geist die Gedanken schon fertiggestellt haben sollte, wie damals in der Stunde beim Konrektor Bauer, mußte er völlig versagen. Denn da diente die Sprache nicht zur Erweckung und Erregung der Gedanken, sondern zu ihrer Abspannung. Deshalb brauchte eine verworren ausgedrückte Vorstellung nicht auch verworren gedacht zu sein: gerade das Umgekehrte konnte statthaben. Wieder spricht er von sich, wenn er sagt, daß in einer lebhaften Gesellschaft sonst meist schweigsame Menschen, die sich der Sprache nicht mächtig fühlen, plötzlich das Wort an sich reißen, aber nur unverständliche Sätze zur Welt bringen, weil der Übergang ihres Geistes vom Denken zum Ausdrücken die Erregung desselben, die zur Hervorbringung der Gedanken notwendig war, wieder niederschlage. Kleists ungemein subjektiv ausgeprägte Art zu denken und zu arbeiten ist hier bloßgelegt. Sie machte ihm den Verkehr mit den Menschen so außerordentlich schwer. Im gleichen Briefe sagt Wieland: „Unter mehreren Sonderlichkeiten, die an ihm auffallen mußten, war eine seltsame Art der Zerstreuung, wenn man mit ihm sprach, so daß z. B. ein einziges Wort eine ganze Reihe von Ideen in seinem Gehirne wie ein Glockenspiel anzuziehen schien, und verursachte, daß er nichts weiter von dem, was man ihm sagte, hörte und also auch mit der Antwort zurückblieb“, und ein Unbekannter erzählt nach den Mitteilungen einer Freundin: „Für gewöhnlich sprach er wenig und in gedrängter Kürze, doch regte ihn ein Gegenstand dergestalt an, daß er das Bedürfnis fühlte, sich darüber auszusprechen, so riß seine Rede alle seine Zuhörer mit sich fort — oft geschah es aber, daß er mitten im Redestrom plötzlich abbrach, vor sich hinstarrte, als erblicke er irgend etwas vor sich, und dann in dumpfes Hinbrüten versank, wo dann nichts mehr aus ihm herauszubringen war.“ Kleist hatte einen Fehler im Sprachorgan, der in psychischen Hemmungen gelegen haben dürfte, er stotterte. Er empfand diesen Fehler bei der Genialität seines Geistes doppelt schmerzlich und sah wohl, daß er sich dadurch in Gesellschaften und im Verkehr mit Menschen überhaupt nicht die Achtung und das Ansehen verschaffen konnte, die ihm zukamen. Wenn er im Aufsatze weiter sagt, daß es

in solchen Fällen unerlässlich sei, daß uns die Sprache mit Leichtigkeit zur Hand sei, so wendet er sich aus der Erinnerung an jene Stunde unmittelbar an Rühle, der ihm hierin überlegen war. Das „öffentliche Examen“, der „gelehrte Roßkamm“, womit er Bauer meint, geht ihm dabei im Kopf herum. Und wenn er zum Schlusse sagt, daß jene Examinatoren, die einen eben frisch von der Universität kommenden Jüngling auf die Solterbank unvermittelt gestellter Fragen spannen, froh sein können, wenn sie selbst aus dem Examen gehen können, ohne sich schmachvollere Blößen als jener Jüngling gegeben zu haben, so ist das ein kleiner Racheakt gegenüber jenem Konrektor, von dem er sich als unvermögend eingeschätzt glaubte, was in Wirklichkeit gar nicht der Fall gewesen zu sein braucht. Sein Geltungstreben wuchs, je einsamer er sich fühlte und je stärker die Spannung wurde zwischen der aufdämmernden Welt seines Innern und der Welt um ihn. Sein Ehrgeiz und sein Rechtsgefühl, die im Kampfe um seine Selbstbehauptung gegenüber einer fremden Umgebung sich ins Krankhafte steigerten, trieben sein Gefühl des Verkanntseins und des Mißverständenseins zur Zeit, da seine Kräfte im dichterischen Schaffen aufs höchste angespannt waren, bis zur fixen Idee hinauf. Sie wurden schließlich zu objektiven Elementen in seiner Dichtung.

Kleist erkannte sein Wesen, als er sagte: „nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß.“ In ihm wuchs eine Welt empor, die gar nichts mit dem zu tun hatte, was er in seiner rationalistischen Maske zu spielen versuchte. Je mehr er sich anstrebte, um so unerträglicher wurde die Spannung. So erscheinen seine Dichtungen wie ungeheure Entladungen einer vulkanischen Natur. So wurde er aber auch zum Meister der dramatischen Gegensätze, der ungesprochenen Worte, den die lebendige Gegenwart der Hörer zur höchsten Entfaltung seiner genialen Gesichte treibt, weil ein menschliches Antlitz, ein Blick, „der einen halb-ausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt“, den vollkommenen Ausdruck aus dem Unbewußten wie einen schöpferischen Lichtfunken, den Blitz des Geistes, hervorlockt. Noch im Jahre 1805 kam er in Königsberg in einem Brief an Pfuel auf jene Mathematikstunde zurück, als er von Rühle sagte, was von ihm als Dramatiker im höchsten Maße gilt: „Er kann, wie ein echter Redekünstler, sagen, was er will, ja er hat die ganze Finesse, die

den Dichter ausmacht, und kann auch das sagen, was er nicht sagt. Es ist besonders, welche Kräfte sich zuweilen im Menschen entwickeln, während er seine Bemühung auf ganz andere gerichtet hat. Was hat der Junge nicht über die Elemente der Mathematik gebrütet, wie hat er sich nicht den Kopf zerbrochen, uns in einem unsterblichen Werk begreiflich zu machen, daß zweimal zwei vier ist; und siehe da, während dessen hat er gelernt, ein Trauerspiel zu schreiben, und wird in der Tat eins schreiben, das uns gefällt.“

Der gewaltige Gegenwartssinn, aus dem jener Aufsatz geschrieben ist, war die ursprüngliche Gabe dieses Dramatikers. Alles Geschichtliche mußte er neu schaffen, erst dann war es sein eigen. Er konnte nur in unmittelbarer Anschaulichkeit denken. Die blassen Schemen eines historischen Berichtes genügten ihm nicht, sie mußten gesprochenes Wort, unmittelbares Geschehen werden, aus Rede und Gegenrede, Handlung und Gegenhandlung neu erstehen, dann konnte er sie erfassen und sie fanden in ihm ihren Gestalter. Es gab für ihn keinen Weg von der Theorie zur Wirklichkeit und umgekehrt, deshalb war er überhaupt kein Denker im abstrakten Sinne und man wird in all seinen Werken vergeblich nach solchen Spuren suchen. Er lebte ständig in einer dramatischen Gegenwart, die er sich von Augenblick zu Augenblick schuf, aber diese Gegenwart war nicht die ihn umgebende Wirklichkeit, wie sie seine Umgebung erlebte, sie war immer schon Dichtung, und das eben schien eine unüberbrückbare Kluft zwischen ihn und die Welt zu legen. Im kargen Sande der Mark schien für ihn kein Platz zu sein, er war wie eine tropische Pflanze, in den grauen, lichtlosen Norden versetzt. Es läßt sich kaum ein schärferer Gegensatz denken als der zwischen diesem phantasieerfüllten Menschen und seiner nüchternen Zeit und Umgebung.

So hatte er auch keinen Sinn für die „wirkliche“ Zeit und den „wirklichen“ Raum, in dem seine Umgebung lebte. Spät erst hat er sich einmal darüber geäußert: „Wirklich, in einem so besondern Falle ist noch vielleicht kein Dichter gewesen. So geschäftig dem weißen Papier gegenüber meine Einbildung ist, und so bestimmt in Umriß und Farbe die Gestalten sind, die sie alsdann hervorbringt, so schwer, ja ordentlich schmerzhaft ist es mir, mir das, was wirklich ist, vorzustellen. Es ist, als ob diese, in allen Bedingungen angeordnete Bestimmtheit, meiner Phantasie, im Augenblick der

Tätigkeit selbst, Fesseln anlegte. Ich kann, von zu vielen Formen verwirrt, zu keiner Klarheit der innerlichen Anschauung kommen; der Gegenstand, fühle ich unaufhörlich, ist kein Gegenstand der Einbildung: mit meinen Sinnen in der wahrhaftigen lebendigen Gegenwart möchte ich ihn durchdringen und begreifen. Jemand, der anders hierüber denkt, kömmt mir ganz unverständlich vor; er muß Erfahrungen gewonnen haben, ganz abweichend von denen, die ich darüber gemacht habe." Dann sagt er, daß Adam Müller, der damals von Berlin abgereist war, ihm wie tot vorkomme, er empfinde auch ganz den gleichen Gram um ihn.

Seine Phantasie knüpfte die Erinnerungen mit der Gegenwart zu einer dramatischen Einheit zusammen, schaltete Raum und Zeit, die ihn von dem lebendigen Umgang mit den Menschen trennten, aus und schuf so eine poetische Welt, weil ihm die wirkliche nicht genügte. „Ich bin,“ schreibt er an Sophie von Haza, „was das Gedächtnis meiner Freunde anbetrifft, mit einer ewigen Jugend begabt, und dies seltsame Bewußtsein ist allein Schuld an der Unart, nicht zu schreiben. Eben weil alles, über alle Zweideutigkeit hinaus so ist, wie es sein soll, glaube ich mich der Verpflichtung überhoben, es zu sagen. Die verschiedenen Momente in der Zeit, da mir ein Freund erscheint, kann ich so zusammenknüpfen, daß sie wie ein Leben aussehen, und die fremden Zeiträume, die zwischen ihnen sind, ganz verschwinden.“ Wörtlich wird dies bestätigt durch die Erinnerung seiner Schwester Ulrike an jenen Abend, da sie nach Bern kam um den kranken Bruder heimzuholen: „Ich trete ein. Heinrich sitzt allein und arbeitet. Er schlägt die Hände über den Kopf zusammen. Ulrike! was ist das? Du siehst ja aus, als wärst du eben zur Tür rausgegangen und wieder reingekommen.“ Sie hatte dieselben Reisekleider an, in denen sie sich neun Monate vorher in Frankfurt am Main, als sie von Paris kamen, von ihm getrennt hatte.

Aus seinem plastisch-dramatischen Gegenwartssinne ist auch die Innigkeit und das beinahe körperliche Einheitsgefühl in seinen Freundschaften zu verstehen. Das ist das Griechische an Kleist, und die plastische Kraft seiner Dichtungen entspringt diesem Zuge. Wie die zeit-räumliche Trennung für ihn aufgehoben ist, so auch die körperliche. Von einer perversen Anlage kann hier nicht die Rede sein. Die Perversität kam erst durch die „Gefühlsverwirrung“ in

seinen Dichtungen zustande. Kleist war eben so sehr Dichter, daß für ihn alles Körperliche mit zu der dramatischen Welt gehörte, die er baute. In seinem Briefe an Pfuel vom 7. Januar 1805 liegt die Sehnsucht dieses Menschen nach jener antiken oder südlichen Öffentlichkeit des Lebens, der Aufgeschlossenheit der Seelen und der Sinne, ohne die für den Dichter zumal die Vollendung seiner Sendung unmöglich bleiben muß. Der Zug des Nordländers nach dem Süden, aus dem Schatten in die volle Sonne des Lebens, lag in Kleist eben besonders stark. Weil die Welt um ihn von alledem so gar nichts hatte, deshalb dürstete er nach einer Gelegenheit zur Erfüllung dieses Sehns. Er legte die ganze Liebeskraft seiner Seele und Sinne auf die wenigen Menschen, die ihn hierin ein wenig zu verstehen und ihm nahezu kommen vermochten. Ein Fest, eine Feier war ihm jeder schöne Körper, aber immer war es die schöne Seele, die er zuerst in ihm suchte. So suchte er die wenigen Freunde um sich zu scharen und mit ihnen die Welt aufzubauen, die ihm im Sinne lag. „Du bist“, schrieb er im Dezember 1805 aus Königsberg an Rühle, „mir noch immer so wert als nur irgendetwas in der Welt, und solche Zuschriften, wie die deinige, sie wecken dies Gefühl so lebhaft, als ob es neugeboren würde; aber eine immer wiederkehrende Empfindung sagt mir, daß diese Brief-Freundschaft für uns nicht ist, und nur in so fern, als du auch etwas von der Sehnsucht fühlst, die ich nach dir, d. h. nach der innigen Ergreifung deiner mit allen Sinnen, inneren und äußeren, spüre, kann ich mich von deinen Schriftzügen, schwarz auf weiß, in leiser Umschlingung ein wenig berührt fühlen.“

Dieser Geist paßte wahrlich schlecht in die Maske des Rationalisten. Klug weiß er von einem festen Lebensplan zu sprechen, den man sich mit der Vernunft des freidenkenden Menschen entwerfen müsse wie ein Programm, nach dem die Reise gehen soll, und er sieht verächtlich auf die, die nur „ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Drahte des Schicksals“ sind. Aber das alles sind nur entliehene Worte, von denen sein Herz nichts weiß. Es dürstet, während sein Hirn sich zerquält an für ihn ewig fremden Gegenständen der Wissenschaft. Er fühlt sich nicht wohl in dieser „uneingeschränkten Freiheit des Willens“, von der er Ulrike spricht und ihr predigt, sie müsse ihre Bestimmung erfüllen und Mutter werden, in der Verachtung der „Zeremonien der Religion“ und der

„Vorschriften des konventionellen Wohlstandes“. Nach Mitteilungsmöglichkeit und Verstandensein lechzt sein Herz. So schreibt er ihr jenen erschütternden Brief eines Einsamen vom 12. November 1799, der im wörtlichen Sinne wiederkehrt im Briefe vom 5. Februar 1801, kurz vor jenem Zusammenbruche, der ihm die Maske des Rationalisten vom Gesichte riß. In diesen beiden Briefen, die die Tragik des Einsamen verkünden, da spricht der echte Kleist in den Tönen seines übertollen Herzens, so stark, daß der junge Nietzsche sich selbst und seine eigene Not in ihnen wiederfand und in Kleist den Geistesverwandten erkannte, als er über „Schopenhauer als Erzieher“ schrieb.

Sein Studium wurde Kleist zur Last. „Bei dem ewigen Beweisen und Folgern“, heißt es da, „verlernt das Herz fast zu fühlen; und doch wohnt das Glück nur im Herzen, nur im Gefühl, nicht im Kopfe, nicht im Verstande. Das Glück kann nicht wie ein mathematischer Lehrsatz bewiesen werden, es muß empfunden werden, wenn es da sein soll.“ Aber der junge Freigeist hat wie Serlo im „Wilhelm Meister“ nur karge Trostmittel: „man müßte wenigstens täglich ein gutes Gedicht lesen, ein schönes Gemälde sehen, ein sanftes Lied hören — oder ein herzliches Wort mit einem Freunde reden.“ Sein Leid saß tiefer, im Innersten seiner Seele, und er erhoffte im Stillen von Menschen, was diese nicht zu leisten vermögen. Seine Einsamkeit war metaphysisch begründet und umsonst sträubte sich der freigeistige Rationalist gegen die letzte Erkenntnis — er mußte sein Leben zur Tragödie werden sehen um zu ihr zu kommen. Verstanden möchte er wenigstens von einer einzigen Seele sein, nur von einer. Die Last wird ihm allein zu schwer. Rührend fleht er die Schwester an: „Wie man in einem heftigen Streite mit vielen Gegnern sich umsieht, ob nicht Einer unter allen ist, der uns Beifall zulächelt, so suche ich zuweilen Dich; und wie man unter fremden Völkern freudig einem Landsmann entgegenfliegt, so werde ich Dir, mein liebes Ulrikchen entgegenkommen.“ Er fühlt in sich die große Berufung und die ungeheure Verantwortung, die sie ihm auflegt, und es zittert der Schrei einer einsamen Seele wie durch die Weltnacht in jenen Worten, die rationalistisch verkleidet seine letzte Sehnsucht wie im Briefe an Martini offenbaren: „Große Entwürfe mit schweren Aufopferungen auszuführen, ohne selbst auf den Lohn verstanden zu werden Anspruch zu machen, ist eine Tugend, die wir wohl bewundern, aber nicht verlangen dürfen. Selbst

die größten Helden der Tugend, die jede andere Belohnung verachteten, rechneten doch auf diesen Lohn; und wer weiß, was Sokrates und Christus getan haben würden, wenn sie vorausgewußt hätten, daß keiner unter ihren Völkern den Sinn ihres Todes verstehen würde.“ Und dann erhebt er seine Anklage gegen seine Zeit, gegen die menschliche Gesellschaft, wie Nietzsche es in jener Schrift mit Kleists Worten getan hat. Sie schließt gleichzeitig seinen ungeheuren Irrtum mit ein, der auch Nietzsches Irrtum war: seine Flucht vor dieser Gesellschaft, der er zur Last legte, was er selbst mit zu tragen berufen gewesen wäre, ja was eben den eigentlichen Sinn seiner Sendung in sich schloß. „Wenn ein Türke und ein Franzose zusammenkommen, so haben sie wenigstens gleiche Verpflichtung, die Sprache des Andern zu lernen, um sich verständlich zu machen. Tausend Bande knüpfen die Menschen aneinander, gleiche Meinungen, gleiches Interesse, gleiche Wünsche, Hoffnungen und Aussichten; — alle diese Bande knüpfen mich nicht an sie, und dieses mag ein Hauptgrund sein, warum wir uns nicht verstehen. Mein Interesse besonders ist dem ihrigen so fremd, und ungleichartig, daß sie — gleichsam wie aus den Wolken fallen, wenn sie etwas davon ahnden. Auch haben mich einige mißlungene Versuche, es ihnen näher vor die Augen, näher an's Herz zu rücken, für immer davon zurückgeschreckt; und ich werde mich dazu bequemen müssen, es immer tief in das Innerste meines Herzens zu verschließen.

Was ich mit diesem Interesse im Busen, mit diesem heiligen, mir selbst von der Religion, von meiner Religion gegebenen Interesse im engen Busen, für eine Rolle unter den Menschen spiele, denen ich von dem, was meine ganze Seele erfüllt, nichts merken lassen darf, — das weißt Du zwar nach dem äußern Anschein, aber schwerlich weißt Du, was oft dabei im Innern mit mir vorgeht. Es ergreift mich zuweilen plötzlich eine Ängstlichkeit, eine Beklommenheit, die ich zwar aus allen Kräften zu unterdrücken mich bestrebe, die mich aber dennoch schon mehr als einmal in die lächerlichsten Situationen gesetzt hat.“

Mit verbissener Energie arbeitete er in den eineinhalb Jahren, die er an der kleinen Universität verbrachte. Er schloß sich von der Welt ab, weil er „ein höheres Interesse lieb gewonnen“ hatte, das sie nicht verstand. Ja, sie sollte es nicht verstehen, damit er seine Ruhe vor ihr hatte. Die Bildung, die ihm vorschwebte, und die für die Gesellschaft, wie sie üblich war, vertragen sich nicht. Deut-

lich zeigen sich hier schon die Spuren des Weges, den er selber tastend suchte: sie liegen in seinem Bewußtsein von einer großen Aufgabe, die er sich selbst noch nicht eingestehen konnte, weil der Inhalt fehlte. Der „Gefühlsblick“, der in seinem Denken und Dichten eine so große Rolle spielte, trieb ihn vorwärts. Durch „Einsamkeit, Denken, Behutsamkeit und Gründlichkeit“ wußte er, daß er zum Ziele kommen mußte. Stolz verkündete er Ulrike: „Auch soll mein Betragen jetzt nicht gefallen, das Ziel, das ich im Sinne habe, soll für thörigt gehalten werden, man soll mich auf der Straße, die ich wandle, auslachen, wie man den Colomb auslachte, weil er Ostindien in Westen suchte. Nur dann erst bewunderte man ihn, als er noch mehr gefunden hatte, als er suchte — 10.“

Nur eine Ausnahme machte Kleist in seiner Weltflucht. Im Nachbarhause des Generalmajors von Zenge verkehrte er gerne, hier herrschte „viele Eintracht und das Äußerste von Zwanglosigkeit“, es waren „lauter gute Menschen“. Da gelang es ihm zuweilen recht froh und sorglos zu sein, was er freilich nötig hatte. Aber wenn „der ganze Haufen“ der Menschen beisammen war, ergriff er die Flucht, er konnte das sich „durchkreuzende Geschwätz“ nicht ertragen. Es riß ihn aus seiner innerlich gespannten Haltung, seiner unerbittlichen Einstellung auf das eine große Ziel. Er hatte als der Meister der Verfertigung der Gedanken beim Reden eine ganz andere Vorstellung von einer Unterhaltung. „Wenn ein Gespräch geführt werden soll, so muß man bei dem Gegenstande desselben verweilen, denn nur dadurch gewinnt es Interesse; man muß ihn von allen seinen Seiten betrachten, denn nur dadurch wird es mannichfaltig und anziehend.“ Eine unter allen fiel ihm besonders auf und ihr wandte er dankbar seine Aufmerksamkeit zu: Wilhelmine von Zenge, die älteste Tochter des Hauses. „Die älteste Zengen, Minette, hat sogar einen feineren Sinn, der für schönere Eindrücke zuweilen empfänglich ist; wenigstens bin ich zufrieden, wenn sie mich zuweilen mit Interesse anhört, ob ich gleich nicht viel von ihr wieder erfahre.“ So klein war die Welt, in der sich der dramatische Genius entfalten sollte! Man versteht hier die Worte Achims von Arnim, mit denen er im April 1810 Kleists Ankunft in Berlin in einem Briefe an Wilhelm Grimm meldete: „eine sehr eigentümliche, ein wenig verdrehte Natur, wie das fast immer der Fall, wo sich Talent aus der alten preußischen Montierung durcharbeitete“.

G e h e i m n i s

Weil Kleist keine Welt fand, in der er leben konnte, begann er sich seine eigene zu bauen. Klein genug war der Raum, der ihm zur Verfügung stand. Ja, im Grunde blieb er allein und sein Ruf fand keine Erwiderung. Ulrike, seine dreieinhalb Jahre ältere Stieffchwester, die einzige von seiner Familie, die ihm nahestand, hat er einmal so gezeichnet: „Ulrike ist ein edles, weises, vortreffliches, großmüthiges Mädchen, und ich müßte von allem diesen nichts sein, wenn ich das nicht fühlen wollte. Aber — so viel sie auch besitzen, so viel sie auch geben kann, an ihrem Busen läßt sich doch nicht ruhen. — Sie ist eine weibliche Heldenseele, die von ihrem Geschlechte nichts hat, als die Hüften, ein Mädchen, das orthographisch schreibt und handelt, nach dem Takte spielt und denkt. — — Doch still davon. Auch der leiseste Tadel ist zu bitter für ein Wesen, das keinen Fehler hat, als diesen zu groß zu sein für ihr Geschlecht.“ Wenn der innere Blick des Forschers sich die Gestalt des Dichters zu vergegenwärtigen sucht, so taucht unwillkürlich wie hinter seinen Schultern und etwas abseits stehend die seiner Stieffchwester auf. Bescheiden und natürlich, ohne irgendeinen auffälligen Zug, mit Ausnahme von dem, daß sie sich gerne in Männerkleider steckte. Sieht man schärfer zu und vergleicht die Gesichter der beiden, so ist es fast, als ob sie einige Züge vertauscht hätten und nun durch ein geheimnisvolles Band aneinander gebunden wären, weil sie erst miteinander jene Einheit bildeten, aus der unsterbliche Werke den Weg zur Welt gefunden hätten. Herb, verschlossen und männlich blickt Ulrike drein, ihre Züge verraten hohe Intelligenz und einen „eisernen Willen“. Heinrichs Gesicht erscheint dagegen weich, mit den großen fragenden Zügen beinahe erschreckt in die Welt blickend, während hinter seiner Stirne Träume und Gesichte ganz anderer Welten dem Dunkel seiner Seele entsteigen. Das große Rätsel, das „Es“, das er in sich wirken fühlte, macht seine Erscheinung fragend und entrückt, das Lächeln der Gioconda, das auch um seine Lippen zuckt, hebt gleichsam die Wirklichkeit des Raumes um ihn auf. Sein Wort, daß jeder Busen, der fühlt, ein Rätsel sei, wird hier sichtbar und eine Welt von dunklen Fragen, die keine Antwort finden, flüstert uns entgegen.

Ulrike kannte ihren Bruder wie sonst niemand auf der Welt. Sie lernte frühzeitig zittern um ihn und darnach handeln. Eben daß sie keine Worte machte, daß sie nur immer für ihn handelte, das läßt den Rückschauenden wie einst den Dichter selber so leicht ungerecht werden gegen sie, ohne die der Welt die großen Werke wohl nicht geschenkt worden wären. Sie litt stumm und trat ein, wo sie der Bruder brauchte, ohne Frage, ohne Klage, eine echte nordische Frauenseele, die ihre Liebe nicht auf den Lippen, sondern tief im Herzen trug. Ulriken's Gestalt lebt mit in den Großen seiner Dichtung und der Goldklang ihres Herzens zittert in ihnen bis zum „Homburg“, in dem die Züge dieses Heldenmädchens unsterblich geworden sind. Was ihr die Zeit versagte und was sie opfern mußte, das ist hier zum Hohenlied der Bruderliebe geworden. Niemand hat die Tränen gesehen, die sie geweint hat über dem letzten Briefe des geliebten Bruders an sie, über diesem rätselvollen Tode, der das Beste ihres eigenen Lebens mit in die Grube nahm. Hier erkannte er, was er in der Not seiner Seele allzuoft vergessen hatte: „wirklich, du hast an mir gethan, ich sage nicht, was in Kräften einer Schwester, sondern in Kräften eines Menschen stand, um mich zu retten: die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war.“ Wie mag sie oft gelächelt haben, wenn der junge Student ihr von einem festen Lebensplane und der Erfüllung ihrer Bestimmung sprach, vom Mutterwerden und den anderen Pflichten des Weibes — ein stummer Blick der Liebe streifte ihn von der Seite und sie ging ihren Geschäften nach, als ob sie kein Empfinden dafür hätte. Was Opfer heißt, das hat Ulrike gezeigt und Natalie darf es der Welt verkünden, wer sie war.

Eben weil Ulrike ein Stück seines eigenen Wesens war, empfand er ihr Dasein als so selbstverständlich, als hätte es überhaupt nicht anders sein können, und wanderte sein Blick von ihr fort in die unendliche Ferne nach einer Gestalt, die er auf der Erde nicht fand. Zwar verlobte er sich um die Jahreswende 1799/1800 mit Wilhelmine von Zenge, allein sie war nicht die Frau, die seiner Liebessehnsucht genügen konnte. Kein irdisches Wesen konnte es. Ulriken hatte er erklärt: „Wärst Du ein Mann oder nicht meine Schwester, ich würde stolz sein, das Schicksal meines ganzen Lebens an das Deinige zu knüpfen.“ Zu Wilhelmine trieb ihn leibliche und seelische Not, deren geheimnisvolle Verknüpfung kein Sterblicher

zu lösen vermochte. Das gab ihrer Beziehung die tragische Grundlage. Wilhelmine, ein edles, gutes Mädchen mit feinen Gesichtszügen, fürchtete sein melancholisches, finsternes, wortkarges Wesen und wich ihm aus. In einem Briefe an den Professor der Philosophie an der Frankfurter Universität Wilhelm Traugott Krug, den sie im Jahre 1804 heiratete, bekannte sie freimütig die Geschichte ihrer Verlobung mit Kleist. Sie war ihm gut wie einem Bruder, aber liebte ihn nicht. Kleists heißem Werben aber konnte sie nicht widerstehen. Er lebte ganz für sie, das gewann allmählich ihr Herz und sie machte es sich zur Pflicht auch ganz für ihn zu leben. „Er hatte einen erhabenen Begriff von Sittlichkeit,“ sagt sie in jenem Briefe, „und mich wollte er zum Ideal umschaffen, welches mich oft bekümmerte. Ich fürchtete, ihm nicht zu genügen, und strengte alle meine Kräfte an, meine Talente auszubilden, um ihn wohl vielseitig zu interessieren.“

Das Umschaffen war es zunächst, was ihn an Wilhelmine fesselte. Er hat einmal bekannt: „und wäre ein Mädchen auch noch so vollkommen, ist sie fertig, so ist es nichts für mich. Ich selbst muß es mir umformen und ausbilden...“ Wie Schiller in seiner frühesten Jugend sich schon als Prediger sah, als den großen Rhetor, der er war, so mußte Kleist sich eine dramatische Welt aufbauen, in der er leben konnte. Was er an der Universität hörte, setzte er sogleich in Leben und Handlung um und dazu wählte er nun, kindlich genug, die Gesellschaft der Mädchen. Die Vorlesungen des Naturwissenschaftlers Wunsch an der Universität über Experimentalphysik begeisterten ihn. Er bewog die Mädchen und ihre Freundinnen eine Privatvorlesung in diesem Fache zu hören, die sie dann mit Kleist als ihrem „Unterlehrer“ repetierten, Aufsätze machten und diese sich von ihm korrigieren ließen. Was er an der Universität gehört hatte, trug er Wilhelminen vor, ließ sie schriftlich auf seine Fragen antworten und brachte ihr die Hauptregeln der deutschen Sprache bei. Sie mußte Gedichte lesen und ins Französische übersetzen. Seine „Fragen und Denküben für Wilhelmine“ bewegten sich um den Sinn der Beziehungen zwischen Mann und Frau, ihre Rangordnung nach ihrer Natur und ihre Aufgaben in der Ehe. Wenn Kleist fand, daß das Weib seiner Natur nach die zweite Stelle in der Reihe der Wesen bekleide, so sollte seine rationalistische Darlegung eine Ergänzung durch schmerzlichste eigene Erfahrung

finden. Wilhelmine vermochte ihm auf seiner Bahn nicht zu folgen, er mußte sie zurücklassen und in seinem Abschiedsbriefe schließt ein Satz den Schmerz und die verhaltene Bitterkeit des Einsamen ein: „Ihr Weiber versteht in der Regel ein Wort in der deutschen Sprache nicht, es heißt Ehrgeiz.“ Eine Welt trennte ihn von ihr und er suchte den Weg da, wo er nicht gehen konnte. Als er später an Henriette Hendel-Schütz, die berühmte Schauspielerin, über „Penthesilea“ schrieb, hatte er den tieferen Grund seiner Einsamkeit schon erkannt. Die Frauen, so fand er, seien an dem Verfall der Bühne schuld, weil ihre Anforderungen an Sittlichkeit und Moral das Wesen des Dramas vernichteten. Die Welt, die damals in ihm zum Lichte drängte, konnte in Wilhelmine keine Antwort finden. Ulrike blieb das einzige weibliche Wesen, das den Mäßen des Tragöden entsprach.

In seinen rationalistischen Experimenten und Denkübungen war Kleist bestimmt von Christian Ernst Wünsch, dem beliebten Popularisator und Aufklärer an der Frankfurter Universität. Wichtiger noch als seine Vorträge und Schriften mag sein persönlicher Umgang für Kleist gewesen sein, auf dessen Lebensführung er einen entscheidenden Einfluß gewann. Kleists Dankbarkeit hat ihn zu einer verhängnisvollen Überschätzung des in pietistischen Kreisen aufgewachsenen Mannes in metaphysischen und religiösen Fragen verleitet, die ihn neben Wielands Jugendschriften in der Zeit tiefster seelischer und leiblicher Qual zu dem Wahne eines Fortlebens nach dem Tode verführte in einer Form, zu der auch der gewaltsame Tod den Zutritt gab. Eindrücke der frühesten Bildung pflegen in solchen Augenblicken entscheidend zu sein. Wünsch legte auch den Grund zur Annahme eines Fernsinns im Menschen, den er als eine Anlage zum rechten Gebrauche in einem künftigen Leben bezeichnete, im Menschen als dem Reisenden zu höheren Sphären und Sternen, nach seiner wahren Heimat. Leitmotivartig tauchen diese Gedanken in Kleist auf in trüben Stunden der Mutlosigkeit und Ermattung, wenn er auf einem anderen Stern einen besseren Platz zu finden hofft und Todesgedanken ihn aus diesem Dasein zu drängen suchen. Da werden ihm Wünschs Anschauungen von einem immanent in der Welt wirkenden Gott und der Möglichkeit einer vollkommenen Verkörperung des Göttlichen im Menschen gefährlich. Bei Wieland und später bei Schubert fand er den Fernsinn poetisch gedeutet und er verwendete ihn so in seiner Dichtung.

Unter den trockenen Reflexionen und Anleitungen zum Denken für Wilhelmine fällt eine Frage auf, die hinter der Maske des Rationalisten das glühende Herz des Dichters verrät, das unstillbare Sehnsucht verzehrte: „Was ist wünschenswerter, auf eine kurze Zeit, oder nie glücklich gewesen zu sein?“ Wieder gelten dem Glück seine geheimsten Gedanken und er selbst gibt die Antwort: besser auch nur einen Augenblick, als niemals glücklich gewesen zu sein. Denn „wem von allen seinen brennenden Wünschen auch nicht der bescheidenste erfüllt wurde, wer von jenem großen Vermächtnis, von dessen Überfluß alle seine Brüder schwelgen, auch nicht einmal den Pflichtteil erhalten hat, der steht da wie ein verstößener Sohn, ausgeschlossen von der Liebe des Allvaters, der sein Vater nicht ist —“ und später einmal klingt es wie verhaltenes Weinen, wie es Hebbel in seinem „Gebet“ verewigte, in einem Briefe an Wilhelmine: „Ach, Wilhelmine, ich hatte eine unaussprechliche Sehnsucht, nur einen Tropfen von Freude zu empfangen, es schien ein ganzes Meer davon über die Schöpfung ausgegossen, nur ich allein ging leer aus —“.

Kleist sehnte sich nach der Verwirklichung der Gestalt, die vor seiner Seele stand. Ihr galt sein ganzes Streben, zu ihr wollte er sich und die Welt emporbilden, das war der Sinn seiner hohen Idee von Wahrheit und Bildung. Seine Natur dürstete nach dieser Wirklichkeit, weil ihm die gemeine fremd und feindlich blieb. Nicht eine abstrakte Idee, nicht eine Schrulle hatte er im Kopfe, das wußte er, und die Qual seines Ringens war nur das Gefühl seines Unvermögens sie ins Dasein zu bringen. So sah er sich nach einem Begleiter um, einer Seele, die bereit war mit ihm das Joch der Berufung zu tragen, weil das Schweigenmüssen und Nichtsprechen können ihm das Herz erdrücken wollte. Aber konnte er hier überhaupt menschlichen Beistand finden? War es nicht gerade seine Bestimmung und seine Aufgabe, diese Mission allein zu erfüllen, weil ihm unter Millionen allein die Kraft dazu gegeben war?

Er stand den Dingen der Schöpfung ganz anders nahe als die anderen Menschen. Zu ihm drängten alle mit stummem Verlangen, daß er ihnen den Mund öffne und die Worte gebe, durch die sie aus dem Schweigen und der Sonderung ihres Daseins erlöst und in die Gemeinschaft aufgenommen würden, in der die Seligkeit aller Kreaturen besteht. Ihre Blicke waren verlangend auf ihn gerichtet, und der stumme Vorwurf, der in ihnen lag, weil er sie nicht zu erhören

schien, traf ihn im Innersten seiner Seele. Er fühlte in sich die heilige Pflicht diesem Rufe zu folgen und konnte doch nicht sprechen, er war wie gebannt. Statt daß er als Führer und Seher das Zeichen gab zum Beginne der Symphonie, in der der Gesang von der Erlösung und der Herrlichkeit alles Lebens ertönte, senkte er sein Haupt in dem entsetzlichen Bewußtsein, daß er sich selbst irgendwie um das Vermögen gebracht haben mußte seiner Berufung zu folgen, seine Bestimmung zu erfüllen. Noch ehe er zur Erkenntnis seiner Sendung erwacht war, hatte er schon die Gebrechlichkeit alles Irdischen an sich selbst erfahren.

Die Sehnsucht nach Erfüllung seiner Bestimmung galt der nach der Erfüllung seiner Natur, des Dichters in ihm. Die Welt um ihn aber hatte den Spürsinn längst verloren, der das Wesen eines Menschen und die Gaben seiner Natur wie von selbst zu erfassen versteht, weil sie sich selbst um die Voraussetzungen dazu betrogen hatte, die im allgemeinen Verbundensein mit dem Schöpfer und seinem Werke liegen. Am fremdesten mußte ihr der Dichter sein, in dem jene Einheit zum Worte, zur Verkündigung drängte. Die glühende Sinnlichkeit, die unerschöpfliche Phantasie verlangten eine bejahende Aufnahme seines Daseins, einen feinen Sinn für das Wunder, das in ihm wirkte. Für alles das aber war gerade ihm keine Welt geworden, fremd und ausgestoßen mußte er sich in seiner Umgebung erscheinen. Was seine natürliche Gabe war, wurde systematisch unterdrückt, nicht etwa bewußt und in böser Absicht, sondern bei bestem Willen und liebender Sorge. Die Organe für die Erkenntnis und Pflege seiner Begabung schienen abgestorben zu sein. Das war die Tragik dieser Jugend. Weder die metaphysische noch die religiöse Bildung seiner Zeit waren für ihn geschaffen, sie standen seinem Wesen, seiner Begabung fremd, ja feindlich gegenüber. Die Religion der bloßen Innerlichkeit verachtete und verneinte die Sinnlichkeit um sie in dürre Verstandesformen aufzulösen.

Rousseau hat mit eindringlichster Schärfe die ungeheure Gefahr einer Unterdrückung oder Mißleitung großer, besonders poetischer Anlagen aus eigener Erfahrung geschildert. Nicht umsonst hing der junge Kleist mit so bewundernder Verehrung an ihm. Die unterdrückte oder mißleitete Phantasie sucht sich die Auswege einer wildwuchernden Natur, wenn sie nicht durch Erziehung und Bildung gebändigt und gestaltet wird. Sie hat auch den jungen Kleist hingerissen und zu gefährlichen Genüssen geführt. Wilhelmine war seine Zuflucht, an

ihr sich zu retten und emporzurichten war der spontane Trieb seiner gequälten Seele. An ihr wollte er innerlichst gesunden und den Weg zur Welt wieder finden, den er sich in gefährlicher Weise selber verschlossen hatte. Und da sie ihn erhörte, stürmte die ganze Glut seiner Liebeskraft aus dem gequälten Herzen hervor und in lodrender Leidenschaft warb er um ihre Liebe. Wir kennen nur die kühleren Briefe, die eigentlichen Liebesbriefe, die, wie sie selbst bekannte, „in der höchsten Leidenschaft geschrieben waren“, hat sie verbrannt, weil kein unberufenes Auge sie lesen und ihr eigenes Herz in der Erinnerung sich keiner auch nur leisen Untreue gegen den Gatten schuldig machen sollte.

Einmal forderte er sie auf ihm die Lage zu beschreiben, die ihren Erwartungen „von dem künftigen Glücke der Ehe am meisten entsprechen könnte“. Er selbst hatte schon die Antwort auf den Lippen. Er gestand es ihr einige Monate später: „Ich verlor mich in meinen Träumereien. . . . Ich sah eine Mutter auf der Treppe sitzen, ein Kind schlummernd an ihrem Busen. Im Hintergrunde kletterten Knaben an dem Felsen und sprangen von Stein zu Stein, und jauchzten laut —“. So sah er Wilhelminens Gestalt in ihrer Erfüllung und sein eigenes Glück in ihr. Da trat eines Tages das Unerhörte ein. Kleist erschien in unheimlich aufgeregtem Zustande und erklärte mit Tränen der tiefsten Erschütterung in den Augen, er müsse sofort abreißen. Ulrike erschrak zu Tode, sie fürchtete das Schlimmste, alle aber glaubten er würde nie mehr nach Frankfurt zurückkehren. Das Glück, die Ehre, ja vielleicht das Leben eines Menschen gelte es zu retten, sagte er. Dieser Mensch war er selbst. Er hatte sich, sicher angeregt durch Wünschs „Kosmologische Unterhaltungen“, die vielleicht mündliche Erklärungen ergänzten, Aufklärung über seinen eigenen körperlichen Zustand und dessen mögliche Folgen verschafft. Seine Phantasie steigerte alles ins Ungeheure. Rasch mußte gehandelt werden und er Gewißheit haben. Daß er sich gegen Schwester und Braut nicht offen aussprechen konnte, zerriß ihm das Herz. Aber nur ein Mann konnte sein Vertrauter sein. So ging er nach Berlin, angeblich um beim Minister Struensee sich eine Anstellung und Aufträge zu verschaffen, in Wirklichkeit, um mit seinem „älteren, reiferen“ Freunde Ludwig von Brockes, dem Urenkel des Hamburger Dichters, eine Reise nach einer entfernten Universitätsstadt zu machen, in der er von seinem „Leiden“ befreit werden konnte. Mitte August des Jahres 1800 war er in Berlin, am

29. August brachen sie von Potsdam auf und erreichten über Leipzig, Dresden, Freiberg, Chemnitz um den 8. September Würzburg. Hier blieben sie bis zur Vollendung der ärztlichen Behandlung, verließen Würzburg um den 20. Oktober und reisten in fünf Tagen über Meiningen, Gotha, Erfurt, Naumburg, Merseburg, Halle, Dessau und Potsdam nach Berlin zurück, um vor dem 1. November, den ihm der Minister wohl als Anstellungstermin bestimmt hatte, dort zu sein. Von Ulrike und Wilhelmine hatte er unbedingte Verschwiegenheit über die scheinbar abenteuerliche Reise, auch bei dem widersprechendsten Augenschein Vertrauen auf ihn und Glauben an ihren edlen Zweck verlangt. Zwar versicherte er beiden, daß er ihnen später einmal, wenn alles vorüber sei, das Geheimnis dieser Reise enthüllen wolle, aber das kam ihm nicht aus dem innersten Herzensgrunde und in Wirklichkeit hat er es auch nie getan, wenn er auch in einem „Hauptbrief“ aus Würzburg, den Wilhelmine offenbar vernichtet hat, nähere Andeutungen gemacht haben mag. Er wollte das Vergangene auslöschen und ein neues Leben beginnen. Aber mit der Entfernung von der Geliebten begann das Bewußtsein seiner Schuld Zweifel und Mißtrauen in ihm selbst zu wecken, er wurde ihrer unsicher, wie er sie seiner ungewiß denken mußte. Unruhe erfaßte ihn, sein Gegenwartssinn verschleierte sich, er wußte nicht, wie sein Verhalten auf Schwester und Braut wirken würde, und so schrieb er an Wilhelmine quälende Briefe der Ungewißheit, des zerklüftenden Zweifels an ihrem Glauben an ihn, ihrem Vertrauen in seine Redlichkeit und ihrer Treue gegen einen Menschen, der nicht ganz offen gegen sie war. Fremde Einflüsterungen fürchtete er, denen sie erliegen konnte, bis zum Wahne steigerte sich schließlich das Gewirre ungelöster und gehäufster Zweifel, die alle aus seinem Verschweigen kamen. Wie in Rousseaus Neuer Heloise der leidenschaftliche Saint-Preux an die Entfernte, so schrieb Kleist an Wilhelmine. Rousseaus ähnliche Seelenlage, die ihm die subjektiven Gefühlskämpfe in der Heloise diktierte, erklärt die hier beinahe bis zur Kopie getriebene Ähnlichkeit der Briefe Kleists mit jenen. Dasselbe Spiel zwischen unbedingtem Wahrheitsdrange und dem Gebote der Scham und Demütigung, das seiner unbedingten Erfüllung hemmend in den Weg tritt, bringt bei beiden jene verstörte Seelenhaltung hervor, die sie selbst wie ihre Lieben in die Qual der Unsicherheit und des wankenden Vertrauens in

sich und die andern bis zur geistigen Verwirrung treibt. Wie ein Ertrinkender suchte sich Kleist zu wehren gegen die andrängende Gewissensqual aus plötzlicher Einsicht in die möglichen Folgen jugendlich unbesonnener Hingabe an vielleicht durch Verführung geweckte Leidenschaften. Man hat bemerkt, daß sich schon in Wünschs „Kosmologischen Unterhaltungen“ eine erschreckende Schilderung der Folgen ausschweifender Genüsse findet, die Kleist gekannt hat. Sie und die eindringlichen Darlegungen Rousseaus im „Emil“ haben ihn mitbestimmt bei der ergreifenden Zeichnung des durch maßlose Ausschweifungen zum Jammerbilde gewordenen Jünglings im Würzburger Juliushospital. Mit diesem Bilde des Entsetzens quälte er sich in der Erinnerung an eigene Vergehen, wie seine Phantasie sich immer leicht ins Ungeheure, Schreckliche verstieg.

In Würzburg hat er Hilfe und, wie er zunächst auch sicher glaubte, dauernde Heilung von dem Übel und allen Folgen gefunden. Überseelig fragt er Wilhelmine, ob sie wohl errate, warum er sie einst gebeten habe ihm aufzuschreiben, was sie sich denn eigentlich von dem Glücke einer künftigen Ehe verspreche. „Damals war ich Deiner nicht würdig, jetzt bin ich es. Damals weinte ich, daß Du so gut, so edel, so achtungswürdig, so wert des höchsten Glückes warst, jetzt wird es mein Stolz und mein Entzücken sein. Damals quälte mich das Bewußtsein, Deine heiligsten Ansprüche nicht erfüllen zu können, und jetzt, jetzt — — Doch still!“ Jetzt durfte er auch sagen, was er sich von dem Glücke einer künftigen Ehe verspreche. Wieder sieht er sie, zu ihren Füßen zwei Kinder, auf ihrem Schoße ein drittes, Bilder seliger Zukunft malt er sich aus.

Die schönen Träume gingen nicht in Erfüllung. Sein Dämon jagte ihn weiter durch die Welt, sein unseliges Gemüt, das er selber sein Schicksal nannte, verdüsterte sich wieder. Schwerlich dürfte es jemals zu entscheiden sein, wie weit hier der Anteil der leiblichen und seelischen Wirkungen jenes Leidens reicht, wie weit seine Phantasie ihn mit eingebildeten Folgen seines Vergehens quälte und wie weit sie wirklich vorhanden waren. Seine Traurigkeit war wirklich eine höhere, festgewurzelte, er litt am Leben und dies Leiden wurde ihm zur Höllequal im Bewußtsein eigener Schuld. Kein Mensch konnte ihn befreien. Einen festgegründeten Gottesglauben hat er sich nie errungen, gerade das Schuldbewußtsein hinderte ihn, und das unendliche Vertrauen, das er so unermüdlich von anderen forderte,

hat er selber nie gewonnen. So wurde ihm das Leben zum „allerqualvollsten, das je ein Mensch geführt hat“, wie er selber sagte, gerade weil er eine so hohe, edle Natur war. In jenem „Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden“ spricht er von der göttlichen Kraft der Tugend, die der Sonne gleich sei, „die nie so göttlich schön den Horizont mit Flammenröte malt, als wenn die Nächte des Ungewitters sie umlagern“, und erschreckend klingen die Worte: „Oft verpraßt indes ein Jüngling in ein paar Jugendjahren den Glücksvorrat seines ganzen Lebens und darbt dann im Alter“ — gerade aus seinem Munde, der eine so „tiefgefühlte Sehnsucht nach Freude“ in sich trug. Es ist, als ob ihm das Lied des alten Harfners in Wilhelm Meisters Lehrjahren vorgeklungen habe, von der Schuld und den himmlischen Mächten, die den Menschen ins Leben führen, den Armen schuldig werden lassen und ihn dann der Pein überlassen, weil alle Schuld sich auf Erden räche. Furchtbar mußte ihm der Schluß im Herzen klingen:

Ihm färbt der Morgen Sonne Licht
Den reinen Horizont mit Flammen,
Und über seinem schuld'gen Haupte bricht
Das schöne Bild der ganzen Welt zusammen.

Kleist hat dem Dichter dieses Liedes das Kind seiner Schmerzen, „Penthesilea“, auf den Knieen seines Herzens dargebracht. Goethe hat nicht in das Geheimnis dieser Seele zu blicken vermocht, er hat sich von ihm abgewandt. Kleist war oft krank und in den Zeiten angespanntesten Schaffens schien ihm die innerste Lebenskraft zu versagen. Zu der Zeit, da er „Penthesilea“ dichtete, schrieb er an Karl Freiherrn von Stein zum Altenstein, daß der unglückliche Zustand, in dem er sich befinde, die ganze Wiederholung eines früheren sei, den er schon einmal in Frankreich erlebt habe. Die leibliche und seelische Verfassung des Dichters war zu der Zeit, da er „Robert Guiskard“ und da er „Penthesilea“ dichtete, dieselbe. In beiden lebte seine eigene Seele, wie er in ihnen sein eigenes Schicksal gestaltet hat. Sicher hat er seine Krankheit mindestens zum Teil als Folge einer leidenschaftlichen, verführten Jugend angesehen, und daß ihm, wie er glaubte, aus diesem Grunde die letzte Kraft zur vollkommenen Erfüllung seiner Bestimmung, zur Gestaltung seiner gewaltigen poetischen Gesichte versagte, das brachte ihn dem Wahnsinn nahe und ließ ihn so oft an einen freiwilligen Tod denken.

So wurde ihm in den Zeiten tiefster Entmutigung ein Bild zum Leitmotiv, das er in jenem Briefe an Stein andeutet: „Es ist, als ob das, was auf mich einwirkt, in eben dem Maße wächst, als mein Widerstand; wie die Gewalt des Windes in dem Maße, als die Pflanzen, die sich ihm entgegensetzen.“ Er wußte sich als die gesunde „Eiche“ und so ergab sich ihm das Bild:

Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,
Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,
Weil er in ihre Krone greifen kann.

Er war gesund von Natur und das, was seine gewaltigste Anlage in ihm ausmachte, seine Phantasie, seine glühende Sinnlichkeit, das war auch sein Unglück. Aus der Not dieser Einsicht ist er zum tiefsten und wahrsten Tragiker geworden, weil er in sich selbst mit unbittlicher Konsequenz die Tragik des Lebens durchkämpfen mußte. So mußte er auch zur Erkenntnis der einzig möglichen Lösung, nämlich der religiösen, geführt werden, wenn auch in unseliger Verquickung und Verwirrung äußerer und innerer Momente tiefster seelischer und leiblicher Not die Wellen des Todes über ihm zusammenschlugen. Vielfach bezeugen Zeitgenossen das Melancholische, Finstere, Geheimnisvolle seines Wesens, hinter dessen Gründe niemand zu kommen vermochte. Wortkarg war er oft bis zur Unheimlichkeit, träumerisch, zerstreut bis zur Geistesabwesenheit, und wenn das in der Art seines dichterischen Genius lag, so kam die Qual des Verschweigenmüssens hinzu, um das Rätsel dieses Menschen zu vollenden. Ischokke glaubte „selbst während der fröhlichen Stimmung seines Gemüts ein heimliches inneres Leiden“ in ihm zu beobachten, einen „leisen Zug von Schwermut“, was er „für ein Nachweh in der Erinnerung an trübe Vergangenheiten, welche junge Männer von Bildung in solchem Lebensalter oft zu ergreifen pflegt“, deutet. Gotthilf Heinrich Schubert spricht von „wie von einem schmerzhaften inneren Weh gebundenen Schwingen“ an diesem sanften, guten Menschen, und Marie von Kleist, die Frau, die ihn neben Ulrike wohl am besten gekannt hat, sagt, seinem schwachen Körper habe er gewiß in der Jugend geschadet „durch Genuß mancher Art“. Die seltsame Verquickung von Charakter und Schicksal, die an ihm in selten deutlicher, weil so tragischer Weise sich offenbart, hat wohl der Kriegsrat Johann Georg Scheffner in Königsberg am besten gedeutet: „Wie ein der Meerestiefe ent-

steigender Taucher sich wenigstens in den ersten Augenblicken nicht auf alles Große und Schöne besinnt, was er in der Wasserwelt gesehen, und es nicht zu erzählen vermag, so schien es bisweilen bei Heinrich von Kleist der Fall zu sein. Tiefsinn und Begeisterung, sich selbst überlassen, bringen ihre Entwürfe oft nicht zur Vollendung."

Weil Kleist in jugendlicher Unerfahrenheit schuldlos schuldig geworden war, weil das Unglück längst geschehen war, als er erwachte, deshalb mußte er sich doch im innersten Grunde rein und aus seinem Willen zu völliger Reinheit seines Wesens kam auch der Wunsch, den Fleck gänzlich zu tilgen, der es trübte. Er wollte nicht bloß die physischen Makel des Leibes, er wollte auch die metaphysischen der Seele ausgetilgt wissen. Wenn er daher Ulrike und Wilhelmine um Glauben an ihn und unbedingtes Vertrauen in seine Ehrlichkeit und Reinheit trotz dem widersprechendsten Anschein bat, so kam dies eben aus seiner vollendeten Reue, die ihn sich selbst so darstellte, als wäre all das Befleckende nie gewesen. Dies letzte innerste Wissen um sein reines Selbst bei dem höhnischen Widerspruche, in den teuflische Tücke ihn gebracht hatte, wurde zum innersten und letzten Halt seiner unsäglich zermarterten Seele und aus ihm stieg seine Anschauung von der vollendeten Spaltung der Welt in ein trügerisches, scheinhaftes, täuschendes, ja teuflisches Außen und ein wahres, reines und unvergängliches Innen, das es zu bewahren galt gegen alle Bosheit und Tücke. Aus diesem Wissen wurde er zu jenem übermenschlichen Selbstbehauptungskampfe getrieben, der ihn in sich selbst zerrieb, weil er seine Kraft in sich selbst verzehren ließ. Aus ihm kam aber auch eine Reihe der tiefsten Motive seiner Dichtung. Die ungeheure Einsamkeit der Menschen, gegen die alle Zeichen einer Schuld zu sprechen und denen alle Möglichkeiten einer Rechtfertigung und Rettung aus den Schlingen eines höllischen Augenscheins und Blendwerks von vorneherein genommen zu sein scheinen, die entsetzliche, bis an die Grenzen des Wahnsinns führende Not, in die sie dadurch geraten, hätte Kleist niemals mit so vollendeter Wahrheit und Größe zu zeichnen vermocht, wenn er nicht selbst das alles durchlitten hätte. Sylvester Schroppenstein, Eve, Alkmene, die Marquise von O...., Toni in der „Verlobung in St. Domingo“, Frau Littgarde im „Zweikampf“ wären ohne jene eigenste seelische Not Kleists nicht entstanden.

Gewiß hatte Goethe recht, wenn er den Hypochonder in diesen

ausgeklügelten und mit so verbissener Konsequenz durchgeführten Sällen tadelte und sein Wort, Kleist habe in ihm Schauer und Abscheu erregt, „wie ein von der Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre“, scheint den Schleier über dem Geheimnis des Dichters zu lüften. Allein Kleist deckte auf, was eben doch in der Welt ist und worüber Goethe gerade so gerne den Schleier gebreitet sehen wollte um der Schönheit des Lebens willen. Kleist trieb zur unbedingten Konsequenz des Tragischen, wo Goethes konziliantes Wesen zur Versöhnung strebte. Wenn Goethe hierin das Pathologische sah, so änderte das nichts an dessen Dasein, und dies eben war für Kleist die letzte Frage und sie allein machte ihn zu dem großen Tragiker, der in die letzten Tiefen des Lebens blickte. Zu der an sich gegebenen Einsamkeit des Genies in seiner Zeit, das für seine Gesichte keinen auf Kultur, Tradition und öffentliches Leben gegründeten Ausdruck finden konnte, trat der eigene seelische Konflikt, der den in der Zeit, den Anschauungen des Rationalismus und Sentimentalismus enthaltenen Subjektivismus vollends in seine Natur verlegte, aus dem bloßen Bewußtsein Kleists in sein Wesen. Damit war in der Tat der Hypochonder vollendet. Die Verzerrung in Kleists Wesen wie in seinen Schöpfungen, das eigenwillig Verbohrte, das Geradeausrennen ohne Beachtung der Welt und Menschen um ihn, das Verkehrte und Verschröbene, das da und dort die Gestalten aus der Mitte ihres Seins in den rasenden Lauf entgleister Gestirne zu werfen scheint, das alles hat seinen Ursprung in dieser rätselvollen Verkettung von Charakter und Schicksal. Sein krankhafter Ehrgeiz, sein überspanntes Rechtsgefühl und seine Ruhmsucht, auch dies bildende und treibende Elemente seiner Dichtung, finden hier ihre letzte Erklärung.

So schmerzlich für Kleist der Beweggrund der Reise war, so heilend und versöhnend wirkte auf ihn das Reisen selbst. Die Fremde und Ferne, die der Sehnsucht des erwachenden Dichters unendliche Versprechungen und Möglichkeiten boten, die Hoffnung, im heiteren Süden zu finden, was der rauhe Norden ihm versagte, lockten ihn und weckten aufs neue den sinkenden Lebensmut. Der Traum des sentimentalischen Menschen von der reinen Natur, ihrer Unschuld und heiteren Ruhe im Schoße der Schöpfung, erfüllte ihn wieder und jetzt erlebte er wirklich, was er mit Rousseau in seinen Phantasien genossen hatte. An der Natur konnte das wunde Herz gesunden

und schmolz die Kruste des Rationalismus, der, seinem Wesen fremd, ihm die Wirklichkeit entwirklicht hatte. Wie in Keimen und Knospen beginnt es aus seinem Wesen zu sprießen, die Phantasie beginnt zu spielen, der natürliche Rhythmus seines Herzens sich mit dem Herzschlag der Natur sympathisch zu einen. „Einsamkeit in der offenen Natur, das ist der Prüfstein des Gewissens. In Gesellschaften, auf den Straßen, in dem Schauspiele mag es schweigen, denn da wirken die Gegenstände nur auf den Verstand und bei ihnen braucht man kein Herz. Aber wenn man die weite, edlere, erhabenere Schöpfung vor sich sieht, — ja da braucht man ein Herz, da regt es sich unter der Brust und klopft an das Gewissen. Der erste Blick flog in die weite Natur, der zweite schlüpft heimlich in unser innerstes Bewußtsein. Finden wir uns selbst häßlich, uns allein in diesem Ideale von Schönheit, ja dann ist es vorbei mit der Ruhe, und weg ist Freude und Genuß. Da drückt es uns die Brust zusammen, wir können das Hohe und Göttliche nicht fassen, und wandeln stumpf und sinnlos wie Sklaven durch die Paläste ihrer Herren. Da ängstigt uns die Stille der Wälder, da schreckt uns das Geschwätz der Quelle, uns ist die Gegenwart Gottes zur Last, und wir stürzen uns in das Gewühl der Menschen um uns selbst unter der Menge zu verlieren, und wünschen uns nie, nie wiederzufinden.“ Jean Pauls Naturvisionen werden in ihm lebendig und entzünden seine Phantasie zu eigenen Gesichten. Seine Sprache blüht, Ströme, Berge und Wolken werden zu Wesen und die natürliche Bewegung ihres Laufes und ihrer Formen gewinnt dramatisches Leben, sie suchen und fliehen sich und kämpfen wie die menschlichen Geschlechter. Ganze Konzerte zaubert das Wehen des Westwinds in seinem Innern hervor, er hört sie deutlich, „von der zärtlichen Flöte bis zum rauschenden Contravolon“. Jetzt versteht er den Sinn der Harmonie der Sphären bei den Alten. Aber wenn willkürliche Gedanken sich einmischen, „gleich ist alles fort, wie weggezaubert durch das magische: disparois!“

Später hat Kleist einmal geäußert, er glaube, daß im Generalbass die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten seien. Seine ganze Kunst ist Musik und all seine Äußerungen über das Unbewußte, Unmittelbare und Unwillkürliche als den Schaffensgrund des Genies und das Geheimnis des Lebens überhaupt entspringen hier. Deshalb konnte er sagen, daß immer das Herz zu entscheiden habe, daß ein Werk, das recht frei aus dem Schoße des

menschlichen Gemüts hervorgehe, auch notwendig der ganzen Menschheit angehören müsse. Das Herz war für ihn der Quell des Rhythmus seines Blutes wie seines Wesens überhaupt und der Verstand trat immer dazwischen als ein Fremdes, selbst Feindliches.

Den Weg zur Kunst als der freien Schöpfung des Menschen aus metaphysischen und religiösen Tiefen hat Kleist auf dieser Reise noch nicht gefunden. Er war noch ganz befangen im Geiste der Aufklärung. Wie Rousseaus Wolmar in der Neuen Heloise im Ritus der griechisch-katholischen und der katholischen Kirche nur totes Zeremonienwesen erblickt, so findet auch er, daß alle Zeremonien das Gefühl ersticken, nicht wecken und stärken können, weil sie nur den Verstand beschäftigen, aber das Herz tot lassen. Wie er nur Spott für den Katholizismus als menschliches Gemächte findet, bleibt ihm auch die bildende Kunst noch fremd, Kirchen wie Galerien haben ihm wenig zu sagen. Acht Monate später ist er völlig gewandelt.

Das Schönste, was Kleist auf dieser Reise erfuhr, war die Freundschaft mit Ludwig von Brockes. Der Freund wurde zum Arzt seiner todwunden Seele. Ihm vertraute er alles an und der neun Jahre Ältere erkannte in seiner Wahrhaftigkeit den edelsten Zug des hohen Charakters. Soweit ein Mensch ihn trösten konnte, tat es Brockes und unter seiner fürsorgenden Liebe wurde er sich seines Wertes wieder bewußt, den zunehmende Verdüsterung verleugnen wollte. Er gab ihm das Vertrauen zu sich selber wieder und an ihm richtete er sich auf. Brockes versöhnte ihn mit der menschlichen Gesellschaft, von deren Meinungen sich Kleist allzu abhängig wußte und die er gerade darum floh, und wies ihn auf sein eigenes Bewußtsein als seinen wahren Richter hin. „Entwöhne Dich nur von dem Fehler,“ schrieb er ihm, „alles in Beziehung auf Dein eigenes Selbst betrachten zu wollen. Sieh Dich selbst nie als den Mittelpunkt dessen an, was um Dich herum vorgeht, sondern bemühe Dich vielmehr, Dich selbst soviel als möglich zu vergessen.“ Er hatte des Freundes tiefstes Leiden erkannt. Das fühlte Kleist und seine unendliche Dankbarkeit setzte ihm nicht bloß in einem rührenden Briefe an Wilhelmine ein unvergängliches Denkmal: das Idealbild völliger Selbstlosigkeit, das er in religiöser Inbrunst als das Höchste menschlicher Vollendungsmöglichkeit ersehnte, sah er in Brockes verkörpert, als er seinen Irrtum, auf dem Wege des Wissens zu seiner Bestimmung zu kommen, erkannte und entschlossen seiner wahren Bestimmung entgegenging.

Beruf, Staat und Gesellschaft

Der Konflikt, in den sich Heinrich von Kleist durch den Widerspruch des Ideals in seiner Brust mit den Forderungen seiner Zeit, des Staates und der Gesellschaft gestellt sah, wurde durch seine Verlobung mit Wilhelmine zu rascher Lösung getrieben. Er hatte sich ganz von der Außenwelt zurückziehen, alle Bindungen mit ihr aufheben und nur seiner Bildung und Vervollkommnung leben wollen. Nun war er in eine neue entscheidende Bindung getreten und sah sich durch seine wirtschaftliche Lage gezwungen, ein tätiges Glied der Gesellschaft zu werden, ein Amt zu wählen und dem Staate zu dienen. Obwohl ihm der Minister drohte, er müsse sich jetzt für das ihm angebotene Amt entscheiden, weil in der Zukunft wenig Aussicht auf Anstellung vorhanden sei, konnte er sich nicht entschließen. Er wohnte während des Winters den Sitzungen der technischen Deputation unter Kunth bei, entzog sich aber jeder Aufforderung zu aktiver Teilnahme ohne eine genügende Entschuldigung vorbringen zu können, was ihn immer wieder in Verlegenheit brachte. Der Schüler Rousseaus war in ein gefährliches Stadium der notwendigen persönlichen Auseinandersetzung mit den praktischen Folgen seiner Weltanschauung getreten und er mußte nach dem Bruche, der in ihr war, nämlich der Trennung von Innen- und Außenwelt, notwendig versagen.

„Der Staat“, hatte er schon im Mai 1799 an Ulrike geschrieben, „fordert von uns weiter nichts, als daß wir die zehn Gebote nicht übertreten. Wer gebietet uns aber die Tugenden der Menschenliebe, der Duldung, der Bescheidenheit, der Sittsamkeit zu üben, wenn es nicht die Vernunft tut?“ Jene Trennung, die in religiöser Anschauung begründet lag, wirkte sich politisch aus in der von Individuum und Staat und Gesellschaft, als notwendige Folge der rationalistischen Auflösung der Totalität des Weltzusammenhanges überhaupt wie der geistig-körperlichen Einheit des Menschen im einzelnen. Die beiden Welten standen sich schließlich feindlich gegenüber und ihre praktischen Wirkungen begannen sich auf allen Gebieten zu entwickeln: es herrschte Revolutionsstimmung bei den Vertretern der Wissenschaft und Literatur. In Frankreich hatten sich die Folgen bereits gezeigt, in Deutschland verliefen sie in ruhigeren Bahnen. Kleist suchte der Schärfe des Konfliktes durch die Flucht vor dem öffentlichen Leben zu entgehen und die Lösung in seinem noch un-

klar vorgestellten Ideale zu finden. Der ungeheure Widerspruch, der in diesem Verhalten lag, weil der Dichter in ihm gleichzeitig bejahen mußte, was er verneinte, schuf ihm bitterste Seelenqual. Das Genie, das in ihm wirkte und ihn der Bestimmung entgegentrieb, täuschte ihn nicht, wohl aber die Anschauungen, die er in jugendlicher Kritiklosigkeit übernommen hatte. So standen ihm auch seine Zeit und seine Umgebung feindlich gegenüber, weil sie ja auch von rationalistischen Anschauungen bestimmt und gebildet waren. Es galt somit sein Wesen sowohl gegen eigene falsche Vorurteile wie gegen die seiner Umgebung durchzusetzen und dies eben war die furchtbare Last, die ihn bedrückte und unter der er zusammenzubrechen drohte, weil er keinen Ausweg sah, bis er schließlich einen gefunden zu haben glaubte, die Flucht in die Ferne.

Das Amt, das ihm offen stand, fand er, fordere nur seine mechanischen Kräfte. Kein Mensch fragte danach, ob es seiner Natur, seinen Anlagen entsprach oder nicht. Seine Persönlichkeit war ausgeschaltet. Er sollte Referate halten in den Sitzungen des Manufaktur- und Kommerzkollegiums! Es gab keinen schreienderen Widerspruch. Und doch konnte er sich nicht aussprechen, weil das „Es“ in ihm noch nicht sagbar war.

Das ganze preußische Kommerzsystern war nach seiner Anschauung militärisch. Der Minister verstand unter dem Effekt einer Maschine das Geld, das sie einbrachte. Der König hatte keinen Blick für seine Begabung und konnte ihn nicht haben, denn Kleist blieb ganz in sich verschlossen. „Am Hofe teilt man die Menschen ein, wie ehemals die Chemiker die Metalle, nämlich in solche, die sich dehnen und strecken lassen, und in solche, die dies nicht tun. Die ersten werden dann fleißig mit dem Hammer der Willkür geklopft, die andern aber, wie die Halbmetalle, als unbrauchbar verworfen“, schreibt er im November 1800 an Ulrike. Das Genie, das sich seiner bewußt ist, trotz der Verkennung: „Selbst die besten Könige entwickeln wohl gern das schlummernde Genie, aber das entwickelte drücken sie stets nieder.“ Kleist scheint nun zu wissen, wohin der Zug seines Geistes ihn führt, wenn er auch ohne bestimmtes Ziel ist: „Künste und Wissenschaften, wenn sie sich selbst nicht helfen, so hilft ihnen kein König auf. Wenn man sie in ihrem Gange nur nicht stört, das ist alles, was sie von den Königen begehren.“ Daß es außer den Ämtern und Stellen, die der Staat und das Hofleben

boten, auch noch eine andere Betätigungsmöglichkeit gebe, die für das Leben der Gesamtheit von noch viel größerer Bedeutung sein konnte, weil sich gerade in der Schichtung des öffentlichen Lebens, wie sie bestand, dessen eigentlicher Sinn und Zweck zum mindesten nur sehr unvollkommen erfüllen konnte, schien niemand zu begreifen. „Kann man denn nichts Gutes wirken, wenn man auch nicht eben dafür besoldet wird?“ fragt er Wilhelmine unter Hinweis auf Brockes. Es bleibt ihm keine andere Möglichkeit als dieser Umgebung zu entfliehen und neue Lebensbedingungen zu suchen. Rousseaus Vorbild wird für ihn entscheidend. Er will sich für das schriftstellerische Fach bilden, schon hat er ein kleines Ideenmagazin angelegt und hier sieht er die Möglichkeit seiner Neigung zu leben und gleichzeitig sein Brot zu verdienen. So tastet er sich allmählich seiner Berufung näher. Der ganze „prächtige Bettel von Adel und Stand und Ehre und Reichtum“ ist ihm durch Rousseau und eigene Erfahrung verächtlich geworden. Nach Paris könnte er gehen und die neueste Philosophie — er meint die Kantische — „in dieses neugierige Land verpflanzen“ oder in die französische Schweiz als „den schönsten Erdstrich von Europa“, wie er ihn durch Rousseau kannte. Durch Unterricht in der deutschen Sprache könnte er sich und Wilhelmine das Leben fristen, wie es die Emigranten in Deutschland machten. „Viele Männer“, sagt er stolz, „haben geringfügig angefangen und königlich ihre Laufbahn beschlossen. Shakespeare war ein Pferdejunge und jetzt ist er die Bewunderung der Nachwelt.“ Er weiß, daß er außerordentliche Fähigkeiten hat und daß ihm nichts zu schwer wird, was er für seine Bildung als wichtig erachtet. Aber Zeit muß er haben, fünf, sechs, zehn Jahre um das zu erreichen, was ihm vorschwebt. Ein Mensch soll ihm wenigstens in die Fremde und Einsamkeit folgen, der ihn ganz verstehen lernt.

So warb er mit der ganzen Kraft der Seele um Wilhelmine und in diesem Ringen wuchs ihm selbst seine eigentliche Bestimmung zu.

Ein Gedanke, schrieb er ihr, habe ihn mit unbeschreiblicher Freude und Hoffnung erfüllt, „ein Gedanke, nach dem meine Seele dürstete, wie die Rose in der Mittagsglut nach dem Tau . . . Du schreibst mir, daß Dir jetzt ein Gefühl die Seele bewegte, als ob eine neue Epoche für Dich anheben würde.“ Kleists einsame Seele jauchzte, jetzt endlich, endlich schien ihm eine Antwort zu werden auf sein Rufen in der Wüste. Die Liebe pflege doch die Menschen von Grund

aus zu wandeln, meint er, beim Anzuge fange es an, dann komme die Reform an den Körper und dann, wenn die Liebe wirklich höherer Art sei, komme auch „die große Revolution an die Seele“. An sich hatte er die Wandlung erfahren und oft hatte er sich bang gefragt: „War doch meine erste Ahndung, daß sie mich nur zu lieben glaubt, weil ich sie liebe, gegründet —?“ Wieder beginnt der Kampf um sie, nun aber nicht mehr mit langweiligen Fragen und Denkübungen, nun wacht bei der Hoffnung auf wirkliche Liebe die Glut seiner Seele auf und der Dichter ringt um die Geliebte. Er stellt ihr die Welt dar, wie sie um sie ist und wie sie sein sollte, wenn sie wäre, was er als das Wesen des Lebens erkennt. Er sieht sich in Gesellschaft, im Tanzsaale, umgeben von geschminkten und geputzten Menschen, die innerlich hungern und dürsten bei all ihrem äußeren Überflusse, oder die schon erstickt sind in ihm oder nie etwas Höheres gekannt haben. Eine Kaufmannsfamilie schildert er ihr, die er an der Tafel des Tuch- und Seidenwarenhändlers Clausius getroffen hat: „Der Vater, ein Hypochonder, gesteht, er sei weit fröhlicher gewesen, als er ehemals nur 100 000 Rth. besaß — Mutter und Tochter tragen ganz Amerika an ihrem Leibe, die Mutter das nördliche, Labrador, die Tochter das südliche, Peru. Jene trägt auf ihrem Kopfe einen ganzen Himmel von Diamanten, Sonne, Mond und Sterne, und es scheint, als ob sie mit diesem Himmel zufrieden sei; diese hat ihren Busen in zehnfache Ketten von Gold geschlagen, und es hat das Ansehn, als ob er, unter diesen Fesseln, nichts Höheres begehrte. Man wird, wenn man vor ihnen steht, ganz kalt, wie der Stein und das Metall, womit sie bepanzert sind. Leckerbissen sind es, die der Fische über den Angelhaken zieht, damit der Fisch ihn nicht sehe . . . aber wer den Betrug kennt, schaudert; denn so schön der Schmuck auch ist, so fürchte ich doch, daß er an ihnen das — Schönste ist.“ Von ihr erwartet er etwas ganz anderes. Schmerzhaft hat es ihn berührt, daß sie unter ihrem Äußern, an dem er stillschweigend manches auszusehen schien, ihre Kleidung verstand. Darin lag gerade die Kluft, die ihn von ihr noch trennte, die ihm eine Verständigung unmöglich machen wollte. Die Kleidung ist es gerade nicht, die zum Wesen der menschlichen Erscheinung gehört, meint er. „Dieser künstliche Bau von Seide und Gold und Edelfsteinen, die Sorge, die daraus hervorleuchtet, die vergangne für seine Aufführung, die gegenwärtige

für seine Erhaltung, die hervorstechende Absicht, Augen auf sich zu ziehen, und in Ermangelung eigenen Glanzes durch etwas zu glänzen, das ganz fremdartig ist und gar keinen innern Werth hat, das Alles führt die Seele auf einen Ideengang, der unmöglich den Mädchen günstig sein kann.“ Was er aber unter dem Äußern versteht, das „ist gar kein Gegenstand für die Sprache, noch weit weniger für die Belehrung. Dieses Äußere kann nicht zugeschnitten werden wie ein Kleid, es gründet sich in der Seele, von ihr muß es ausgehen, und sie muß es der Haltung, der Bewegung mittheilen, weil es sonst bloß theatralisch ist.“ Und er setzt hinzu: „Wenn Du mich nicht verstehen solltest, so halte darum diese unverständliche Sprache nicht für Geschwätz. Fahre nur fort Dich auszubilden, und wenn sich einst auch Dein Sinn für das Schöne erhöht und verfeinert hat, so lies dies einmal wieder. Dann wirst Du es verstehn.“

Wer vermöchte hier nicht die ersten Spuren des großen Ideals, das Kleist vor der Seele stand, zu erkennen? Und seine außerordentlich nahe Verwandtschaft mit dem, was Schiller in seiner Abhandlung über „Anmut und Würde“ dargestellt hat? Die bloße theatralische, die gemachte Grazie, die Putzisch- und Toiletten-schönheit, die er im Gegensatz zur wahren Anmut und Grazie, zur wahren Schönheit stellte, die aus dem unbewußten Sein der Seele kommt — diese beiden stellt Kleist hier einander gegenüber in jener Kaufmannsfamilie und in dem, was er von Wilhelmine erwartet. Zur „schönen Seele“ möchte er sie machen, aber in einem anderen Sinne noch, als Schiller sie sah, und das ist das Ideal, das vor seiner Seele stand, seit er seinen eigenen Bildungsweg suchte, dem sein Glücksverlangen galt und in dem er die Vollendung des menschlichen Wesens durch Wahrheit und Bildung erkannte. Jene erlogene Schönheit aber, die auf Täuschung und Schein nur beruht und der die Gesellschaft huldigte, wie er überall fand, war die Ursache seiner ungeheuren Einsamkeit unter den Menschen, und der Widerspruch, in dem er sich zu dieser Welt fand, wurde ihm zum Gegensatze von Wahrheit und Lüge, von Sein und Schein, von englischem und teuflischem Wesen überhaupt. Hier liegen die ersten Spuren der Gestalten der häßlichen Kunigunde und des reinen, schönen Käthchens im „Käthchen von Heilbronn“, und so läßt sich von hier an deutlich der Weg verfolgen bis zur Vollendung seiner Kunst und ihrer großartigen Deutung im „Marionettentheater“.

„Würde wohl etwas Großes auf der Erde geschehen,“ schreibt er an Wilhelmine, „wenn es nicht Menschen gäbe, denen ein hohes Bild vor der Seele steht, das sie sich anzueignen bestreben? Posa würde seinen Freund nicht gerettet [haben], und Max nicht in die schwedischen Haufen geritten sein. Folge daher nie dem dunkeln Triebe, der immer nur zu dem Gemeinen führt. Frage Dich immer in jeder Lage Deines Lebens ehe Du handelst: wie könntest Du hier am Edelsten, am Schönsten, am Vortrefflichsten handeln? — und was Dein erstes Gefühl Dir antwortet, das thue. Das nenne ich das Ideal, das Dir immer vorschweben soll.“ (Als Max Piccolomini sich vor die bange Wahl zwischen Vater und Freund gestellt sieht, da ruft er Thekla auf, die ihm wie ein Engel des Himmels gesandt erscheint um ihm die Wahrheit zu sagen. Thekla antwortet ihm: „Folge deinem ersten Gefühl.“)

Nun schildert er ihr das Idealbild seiner eigenen Seele in der Gestalt seines Freundes Ludwig von Brookes. Er weiß, daß er auch an diesem „den Charakter der Menschheit, nämlich nicht ganz vollkommen zu sein“ entdeckt hat; trotzdem wurde ihm Brookes zur Verkörperung dessen, dem das Suchen seiner sehnennden Seele gegolten hatte. „Er hatte“, schreibt er, „eine sehr gebildete und zärtlich liebende Mutter, seine Erziehung war ein wenig poetisch, und ganz dahin abzweckend, sein Herz weich und für alle Eindrücke des Schönen und Guten schnell empfänglich zu machen. . . . Er war durchaus immer edel, nicht bloß der äußern Handlung nach, auch dem innersten Bewegungsgrunde nach. Ein tiefes Gefühl für Recht war immer in ihm herrschend, und wenn er es geltend machte, so zeigte er sich zu gleicher Zeit immer so stark und doch so sanft. Sanftheit war überhaupt die Basis seines ganzen Wesens. Dabei war er aber von einer ganz reinen, ganz unbefleckten Sittlichkeit und ein Mädchen könnte nicht reiner, nicht unbefleckter sein, als er. Frei war seine Seele und ohne Vorurteil, voll Güte und Menschenliebe, und nie stand ein Mensch so unscheinbar unter den andern, über die er doch so unendlich erhaben war . . . wie es sein Bedürfnis war, Liebe zu finden, so war es auch sein Bedürfnis, Liebe zu geben . . . Sein Grundsatz war: Handeln ist besser als Wissen. Daher sprach er selbst zuweilen verächtlich von der Wissenschaft, . . . aber er meinte eigentlich bloß die Vielwisserei . . . denn . . . Alles in sich immer in Einheit zu bringen und zu erhalten, dahin gieng sein unaufhörliches Bestreben. . . . Immer nannte er den Verstand kalt und nur das Herz wirkend und

schaffend . . . Immer seiner ersten Regung gab er sich ganz hin, das nannte er seinen Gefühlsblick, und ich selbst habe nie gefunden, daß dieser ihn getäuscht habe . . . Übrigens war das Sprechen über seinen innern Zustand eben nicht, wie es scheinen mögte, sein Bedürfniß, selten theilte er sich Einzelnen mit, Vielen nie. In Gesellschaften war er meist still und leidend, wie überhaupt in dem ganzen Leben, und dennoch war er in Gesellschaft immer gern gesehen. Ja ich habe nie einen Menschen gesehen, der so viel Liebe fand bei allen Wesen — und oft habe ich mich sinnend in Gedanken vertieft, wenn ich sah, daß sogar Deines Bruders Spitz, der gegen seinen Herrn und gegen mich nie recht zärtlich war, dagegen unbeschreiblich freudig um dieses Menschen Knie sprang, sobald er in die Stube trat.“

Das Höchste aber, was Kleist an ihm erkannt hatte, war seine Uneigennützigkeit. Hier versagt ihm die Sprache und er fragt Wilhelmine, ob sie sich schon einmal überlegt habe, was es heiße, ganz uneigennützig zu sein, immer, aus der innersten Seele und mit Freudigkeit? Nie habe diese schwerste aller Tugenden den Freund verlassen, den ihr „Heiligenschein“ umstrahlte. Und dann zeigt er ihr die Beispiele, die Kleist an sich selbst erfahren hatte durch den grenzenlosen Opfergeist des Freundes. Ob sie, fragt er, auch ahne, warum er gerade ihr das alles schrieb? Wie glücklich müßte eine Ehe sein, in der diese Uneigennützigkeit immer herrschend wäre! Und er schließt: „Das ist das hohe Bild, das ich mit meiner ganzen Seele mir anzueignen strebe . . . Laß uns dem Beispiel jenes vorzüglichsten der Menschen folgen — mein heiligster Wille ist es.“

Kleist sah in der vollendeten Uneigennützigkeit und Selbstlosigkeit des Freundes eine wunderbare Kraft, die wie aus einer höheren Welt zu kommen schien, eine Kraft, die sieghaft mitten in der Welt der gebundenen und blinden Sinnlichkeit aufging und den Menschen frei, mächtig und sehend machte. Sein tiefes Rechtsgefühl war nur der natürliche Ausdruck seiner vollkommenen Uneigennützigkeit, weil er sich und die anderen wie von selbst in der Ordnung und dem Range in der Welt und in ihrem Handeln sah, die ihnen wirklich zukamen. Darin gründete seine unbedingte Sicherheit und sein „Gefühlsblick“, der aus diesem selbstlosen Sein kam, in dem ein neues Leben aufgegangen war, weil hier alle Schranken der Sinnlichkeit gefallen waren und etwas von der Allwissenheit und Allweisheit des Schöpfers selbst in ihm lebte. Darin lag auch der Grund seiner

unendlichen Sanftheit und Güte, die jedes Wesen in seinem Innersten erfaßte und daher nie mit blinden Vorurteilen belastet war, und seiner großen Menschenliebe, die alles mit sich hinzog an das Herz des Schöpfers, das er durch seine Selbstlosigkeit in sich schlagen fühlte. Deshalb galt ihm auch das Wissen gering gegenüber dem Tun aus dieser Liebe und Selbstlosigkeit, weil er erkannt hatte, daß das menschliche Wissen von sich aus immer Stückwerk bleiben muß. Er verachtete die menschliche Eitelkeit, die sich aufblähte in ihrer Ohnmacht, weil er sah, daß sie nichts als Scheingrößen und Blendwerke zutage brachte. Das Herz, der Quell und Urgrund alles Lebens und aller Liebe, galt ihm alles, aus ihm kam die Kraft, die Großes und Schönes schuf.

Überwältigt von der Erscheinung des Freundes, des einzigen Menschen, der ihm in den Stunden tiefster Not zur Seite stand und ihn vor der Verzweiflung rettete, mußte er der Schwester und der Geliebten die Schönheit seiner Seele verkünden und sein innigster Wunsch war sich und sie zu diesem Ideale emporzubilden. Aus dieser Sehnsucht hatte er so heiß um Wilhelmine gerungen und ihr unter dem unmittelbaren Eindruck der überwältigenden Güte und Liebe des Freundes aus Würzburg geschrieben: „Es giebt eine himmlische Güte des Weibes, **Alles**, was in ihre Nähe kommt, an sich zu schließen, und an ihrem Herzen zu hegen und zu pflegen mit Innigkeit und Liebe, wie die Sonne (die wir darum auch Königin nennen, nicht König) alle Sterne, die in ihren Wirkungsraum schweben, an sich zieht mit sanften, unsichtbaren Banden, und in frohen Kreisen um sich führt, Licht und Wärme und Leben ihnen gebend . . .“ Dieses Bild wiederholte er in einem Brief aus Paris an Karoline von Schlieben, als ihn die Einsamkeit der Weltstadt umgab. Er hatte ein erhabenes Bild der Frau in seiner Seele und seine Sehnsucht hoffte im Stillen sie irgendwo zu finden.

Hier hatte er die Welt gefunden, die er immer gesucht hatte, und nun begann sich sein unbestimmtes Glücksverlangen mit Inhalt zu füllen. Damit eröffnen sich neue Zusammenhänge seines innersten Seelenlebens mit den geistigen Strömungen und Sehnsüchten seiner Zeit und so läßt sich ein sicherer Grund gewinnen für die Erkenntnis der wahren Quellen seiner Kunst überhaupt. Dasselbe Idealbild wahrer Schönheit und Liebeskraft einer vollkommenen Frauenseele,

nur nicht in dieser Bildkraft und Vollendung, hat nämlich Friedrich Heinrich Jacobi in seinen Romanen „Allwill“ und „Woldemar“ gezeichnet. So heißt es im „Allwill“ von Amalie: „Amalie, . . . die nur ihren Mann liebt und ihre Kinder, allen übrigen Wesen nur gut ist, und in Wohltun gegen sie, aus voller Genüge nur — überfließt, wie die Sonne von sich scheint Licht und Wärme nur — weil sie Licht ist und warm, und die Fülle hatt. Tritt in den Umfang von Amaliens Sphäre: du stehst in Segen; das ist's alles. Darum ist Amalie auch das bescheidenste Geschöpf — das demütigste, . . . was man finden kann.“ „Aber das tut sie alles unbewußt“, „hat von den Gründen ihres durchgängigen Verhaltens nichts weniger als vollständige Begriffe.“

Dies Ideal vollkommener Selbstlosigkeit und Liebeskraft lebt in den Frauengestalten der kleistischen Dichtung und es hat im Käthchen von Heilbronn, dem Gotteskind, das „mächtig ist durch gänzliche Hingebung“, seine höchste Verkörperung erreicht. Die „schöne Seele“ Schillers ist hier ins Religiöse erhoben und damit zu ihrem Urbild zurückgeführt, von dem sie abgezogen worden war, als weltliche, rationalistische Tendenzen alles Übersinnliche zu leugnen versucht hatten um in der irdischen Welt Genüge zu finden.

Durch die Züge des Idealbildes seines Freundes, das Kleist in der Erinnerung von allen Schlacken menschlicher Unzulänglichkeit reinigte, schimmerten die Züge dessen, den er im „Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden“ als den „besten und edelsten der Menschen, der den Tod am Kreuze für die Menschheit starb“, als die Vollendung und Verwirklichung des Ideales, das ihm vorschwebte, erkannt hatte, den gekreuzigten Gottesohn, den Erlöser der Menschheit. Brockes hatte ihn von der entsetzlichen Gewissensqual des Einsamen befreit, soweit es einem Menschen möglich war. Ihm allein hat er sein Unglück gebeichtet. So wurde ihm der Freund zum Nachbild des Erlösers und ihm sollte die Geliebte, Wilhelmine, ähnlich werden. Die Geliebte als Erlöserin im profanen Sinne sollte zur Trägerin, zum Gefäße des wirklichen Erlösungsgeistes werden, zum reinen, vollendeten, selbstlosen Wesen, zur Heiligen, durch die Gott den verirrtten, sündigen Geliebten zurückführt aus der Qual der Sünde und der Not zum Frieden Gottes, des Paradieses, der ewigen Glückseligkeit.

Als Brockes ihn verlassen hatte, da überkam ihn wieder das Gefühl der furchtbarsten Einsamkeit und das Weinen um den Freund

tönt aus seinen Briefen. „Er hat mich verlassen,“ schreibt er an Wilhelmine, „er ist nach Mecklenburg gegangen, dort ein Amt anzutreten, das seiner wartet — und mit ihm habe ich den einzigen Menschen in dieser volkreichen Königsstadt verloren, der mein Freund war, den einzigen, den ich recht wahrhaft ehrte und liebte, den einzigen, für den ich in Berlin Herz und Gefühl haben konnte, den einzigen, dem ich es ganz geöffnet hatte und der jede, auch selbst seine geheimsten Falten kannte. Von keinem Andern kann ich dies letzte sagen, Niemand versteht mich ganz, Niemand kann mich ganz verstehen, als er und Du — ja selbst Du vielleicht, liebe Wilhelmine, wirst mich und meine künftigen Handlungen nie ganz verstehen, wenn Du nicht für das, was ich höher achte, als die Liebe, einen so hohen Sinn fassen kannst, als er.“ Wieder flüchtet er in der Not seiner Seele zur Schwester wie damals in Frankfurt, denn sie steht ihm in Wirklichkeit doch näher als die Braut, die er erst zu dem Ideale bilden will, das er wirklich lieben kann. Ihr kennt er, daß es ihm ganz unmöglich ist ein Amt zu wählen, weil die Welt, die ihn hier erwartet, und die Welt, die er im Herzen trägt, ganz und gar nichts miteinander zu tun haben. Berlin ist ihm unheimlich geworden: „Ich wünsche . . . von ganzem Herzen diesen für mich so traurigen Ort sobald als möglich wieder zu verlassen. Sobald ich nach meinem Plan das Studium einiger Wissenschaften hier vollendet habe, so kehre ich ihm den Rücken.“ Aber was dann? „Gern will ich immer thun, was recht ist, aber was soll man thun, wenn man dies nicht weiß?“ Und wieder klagt er und die Tragik des Einsamen wird zum erschütternden Liede in diesem Brief. „Ach, Du weißt nicht, wie es in meinem Innersten aussieht . . . gern möchte ich Dir alles mitteilen, wenn es möglich wäre. Aber es ist nicht möglich, und wenn es auch kein weiteres Hinderniß gäbe, als dieses, daß es uns an einem Mittel zur Mitteilung fehlt. Selbst das Einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht mahlen und was sie uns giebt sind nur zerrissene Bruchstücke. Daher habe ich jedesmal eine Empfindung, wie ein Grauen, wenn ich jemandem mein Innerstes aufdecken soll; nicht eben weil es sich vor der Blöße scheut, aber weil ich ihm nicht Alles zeigen kann, nicht kann, und daher fürchten muß, aus den Bruchstücken falsch verstanden zu werden . . . — Du verstehst dies doch nicht falsch? Ach, es giebt kein Mittel, sich Andern ganz verständlich zu machen

und der Mensch hat von Natur keinen andern Vertrauten, als sich selbst."

Er sieht auch ein, daß er ganz unfähig ist ein Amt zu führen. Klar erkennt er den Grund: „Ich habe mich durchaus daran gewöhnt, eignen Zwecken zu folgen, und dagegen von der Befolgung fremder Zwecke ganz und gar entwöhnt.“ Die Gesellschaft flieht er nun. „Ach, liebe Ulrike, ich passe mich nicht unter die Menschen, es ist eine traurige Wahrheit, aber eine Wahrheit; und wenn ich den Grund ohne Umschweife angeben soll, so ist es dieser: sie gefallen mir nicht.“ Damit hat er seinen heimlichen Groll verraten, der beinahe einen geheimen Haß aufkeimen ließ, wie er ihn in jenem Aufsatz über das Glück im Freunde zu finden vorgab. Er warnte sich in ihm davor. Denn der Dichter in ihm erkannte, daß der Haß lähmt und unfruchtbar macht, ja, daß er nur die eigene Seele treffen und schädigen kann. „Ich weiß wohl, daß es bei dem Menschen, wie bei dem Spiegel, eigentlich auf die eigne Beschaffenheit beider ankommt, wie die äußern Gegenstände darauf einwirken sollen; und mancher würde aufhören über die Verderbtheit der Sitten zu schelten, wenn ihm der Gedanke einfiele, ob nicht vielleicht bloß der Spiegel, in welchen das Bild der Welt fällt, schief und schmutzig ist. Indessen, wenn ich mich in Gesellschaften nicht wohl befinde, so geschieht dies weniger, weil Andere, als vielmehr weil ich mich selbst nicht zeige, wie ich es wünsche. Die Nothwendigkeit, eine Rolle zu spielen, und ein innerer Widerwillen dagegen machen mir jede Gesellschaft lästig, und froh kann ich nur in meiner eignen Gesellschaft sein, weil ich da ganz wahr sein darf. Das darf man unter Menschen nicht sein, und keiner ist es — Ach, es giebt eine traurige Klarheit, mit welcher die Natur viele Menschen, die an dem Dinge nur die Oberfläche sehen, zu ihrem Glücke verschont hat. Sie nennt mir zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Worte den Sinn, zu jeder Handlung den Grund — sie zeigt mir Alles, was mich umgiebt und mich selbst in seiner ganzen armseeligen Blöße und dem Herzen ekelt zuletzt vor dieser Nacktheit — — Dazu kommt bei mir eine unerklärliche Verlegenheit, die unüberwindlich ist, weil sie wahrscheinlich eine ganz physische Ursache hat. Mit der größten Mühe nur kann ich sie so verstecken, daß sie nicht auffällt — o wie schmerzhaft ist es, in dem Äußern ganz stark und frei zu sein, in dessen man im Innern ganz schwach ist, wie ein Kind, ganz ge-

lähmt, als wären uns alle Glieder gebunden, wenn man sich nie zeigen kann, wie man wohl mögte, nie frei handeln kann, und selbst das Große versäumen muß, weil man vorausempfindet, daß man nicht Stand halten wird, indem man von jedem äußern Einbrücke abhängt und das albernste Mädchen oder der elendeste Schuft von élégant uns durch die matteste persifflage vernichten kann."

Die eigene, persönliche Schuld dieses Menschen vereinigte sich mit der Einsamkeit des Genies in seiner Zeit, der Gesellschaft, dem Staate, ihren Ordnungen und Berufsschichten, ihren Sitten und Gesetzen, um die Tragödie seines Lebens aufzubauen. Daß Kleist glauben mußte, er habe sich selbst die innerste Kraft genommen, die ihn befähigte seine Mission gegen eine ganze Welt zu erfüllen, daß er sich selbst gleichsam schon entrechtet hatte, noch ehe er mit dem Anspruche auf Gehörtwerden kraft seiner höheren Sendung auftreten konnte, das mußte ihn dem Wahnsinn nahe bringen. Eifrige Einsamkeit mußte ihn umgeben; sie gewann Gestalt in teuflischen Fragen, in Gesichtern der Hölle, die den Ahnungslosen um die Hoffnung und den Sinn seines Lebens gebracht hatten, noch ehe er zu ihm erwacht war. Sein Schrei verhallte in der Weltnacht ungehört, weil er zu Menschen schrie, die seine Sprache nicht verstehen konnten. Was bedeutete dagegen all sein Mühen und Plagen um Wissen und Schulung des Geistes? Lächerlich mußte ihm deshalb sein Beginnen erscheinen, und so kam der unausweichliche Zusammenbruch. „Selbst die Säule, an welcher ich mich sonst in dem Strudel des Lebens hielt, wankt — — Ich meine, die Liebe zu den Wissenschaften . . . Wissen kann unmöglich das Höchste sein — handeln ist besser als wissen."

In diesem Briefe an Ulrike vom 5. Februar 1801, dem Notschrei des Bruders an die starke Schwester, liegt das Geheimnis seiner Brust und seiner tragischen Rolle in diesem qualvollen Leben beschlossen. Schon ist der Zusammenbruch angekündigt, von dem er im Briefe vom 22. März 1801 an Wilhelmine und in dem vom 23. März 1801 an Ulrike spricht. Daß die Philosophie, daß die Wissenschaft ihm keine Antwort geben konnten auf die Frage nach Wahrheit, die er stellen mußte, geht aus jenem Briefe deutlich hervor.

W a h r h e i t

Mit beinahe beängstigender Zuversicht war der junge Aufklärer Kleist zur Wissenschaft gekommen um bei ihr Halt und Sicherheit gegenüber der wankenden Welt seines eigenen Innern wie der seiner Umgebung zu finden. Seit der Lektüre der Schriften des jungen Wieland hatte er die beiden Gedanken „Wahrheit und Bildung“ mit der „Heiligkeit“ religiöser Erschütterung erfaßt, weil sie sein ganzes Wesen erfüllen, umbilden und ihn zum ersehnten Ideale menschlicher Vollkommenheit emporführen sollten. Wahrheit nur „weil es Wahrheit ist“, hatte er gesucht, als er den Dienst verlassen und gegen die Meinungen und Forderungen seiner Umgebung sich einer ungewissen Zukunft preisgegeben hatte. Was ihm Erziehung und Gesellschaft verweigert hatten, das sollte ihm nun die Wissenschaft ersetzen und ihm die Brücke wieder bauen zu der Welt, in der er sich so erschreckend einsam fühlte, mit der er aber doch leben mußte. Sein ganzes Wesen drängte in die Welt, weil er nur im Leben und Schaffen in der Gemeinschaft seine Bestimmung erfüllen konnte. Weil er aber mit der Gabe „trauriger Klarheit“ sich wie die anderen durchschaute und die Hohlheit und Lüge des Lebens, das da geführt wurde, erkannte, so sollte von innen her ein neues Leben der Wahrheit und Schönheit erstehen. Eine geheime Angst war er freilich bei allem Optimismus nie losgeworden: er fühlte sich der Wirklichkeit so wie sie war nicht gewachsen. Nun kam er zu der neuen Philosophie, die alle Geister beschäftigte. Hier, wenn überhaupt, mußte die Lösung des Zwiespalts zu finden sein. Aber er wurde durch sie gerade bis zur Verzweiflung an der Wahrheit getrieben. Lange mußte er gekämpft haben, bis er in sich zur Entscheidung gekommen war und Wilhelminen in jenem erschütternden Briefe, in dem Nietzsche seine wie aller seiner Geistesverwandten Enttäuschung an der Kantischen Philosophie in einer nur Kleist eigentümlichen „ergreifenden Art“ ausgesprochen fand, sein Unglück mitteilen konnte:

„Vor Kurzem ward ich mit der neueren sogenannten Kantischen Philosophie bekannt — und Dir muß ich jetzt daraus einen Gedanken mitteilen, indem ich nicht fürchten darf, daß er Dich so tief, so schmerzhaft erschüttern wird, als mich. Auch kennst Du das

Ganze nicht hinlänglich, um sein Interesse vollständig zu begreifen. Ich will indessen so deutlich sprechen, als möglich.

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün — und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so ist die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr — und alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich —

Ach, Wilhelmine, wenn die Spitze dieses Gedankens Dein Herz nicht trifft, so lächle nicht über einen Andern, der sich tief in seinem heiligsten Innern davon verwundet fühlt. Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr —

So mußte der Dramatiker, der nur Dichter und durchaus kein Denker war, wie etwa Friedrich Schiller, Kants Kritik der reinen Vernunft auffassen, wenn er, wie der dreißigjährige Nietzsche sagt, „ein kräftiger und ganzer Mensch in Leiden und Begehren war und nicht nur eine klappernde Denk- und Rechenmaschine“ — denn auch Nietzsche war vor allem ein Dichter. Aber Kleist scheint diese vernichtende Wirkung der „neueren sogenannten Kantischen Philosophie“ gar nicht durch Kant selbst erfahren zu haben, sondern durch Johann Gottlieb Fichte, der ihm im Grunde verwandter war, als er selber zunächst ahnen konnte. Fichte, der große Tat- und Willensmensch, zog aus der Kantischen Philosophie die Konsequenz, die dem Dramatiker am nächsten lag, und so seltsam es auch klingen mag, durch ihn wurde Kleist gerade in die Bahn gestoßen, die für ihn bestimmt war, und in seinem Zusammenbruche an der sogenannten Kantischen Philosophie wurde der Dramatiker Kleist geboren.

Sicher hatte Kleist die Kantische Philosophie zunächst aus philosophischen Lehrbüchern und in Vorlesungen kennen gelernt. Damals vermochte er ihre Tragweite nicht zu überschauen. Eine Stelle im Briefe an Wilhelmine vom 30. Mai 1800 zeigt die wörtliche Anlehnung an Kants im Jahre 1798 erschienene Anthropologie.

Wünsch mochte sich in seinen Vorlesungen damit beschäftigt haben. Kleist hatte sich Auszüge ihm besonders wichtig erscheinender Stellen

gemacht und daran Bemerkungen geknüpft. Seine „Schrift über die Kantische Philosophie“ nahm er auf die im Geiste des kategorischen Imperativs angetretene Reise nach Würzburg mit. Dort nützte er die Zeit seiner ärztlichen Behandlung zu einem erweiterten Studium Kants und der „wissenschaftlichen Bücher“, die er aus Frankfurt mitgenommen hatte. Er wollte sich über den Begriff der Religion, den er sich schon zu bilden versucht hatte, klar werden und ihn der Braut mitteilen. Das war für ihn die heiligste Angelegenheit seines Herzens. Er wollte deutlich darstellen, was auch in ihrer Seele dunkel schlummerte. Denn seine Anschauung war: „Hineinlegen kann ich nichts in Deine Seele, nur entwickeln, was die Natur hineinlegte. Auch das kann ich eigentlich nicht, kannst nur Du allein.“ So suchte er ihr in einem langen Briefe (vom 13. – 18. September 1800) mit einer Beilage seine bis jetzt gewonnene Anschauung klarzumachen.

Sein dramatischer Gegenwertsinn hatte ihm das Geheimnis des Augenblicks erschlossen. Im Augenblick lag für ihn der Sinn des menschlichen Daseins, Augenblick war im Grunde das ganze Leben, wenn es recht gelebt wurde, im Augenblick lag die Ewigkeit, der Augenblick war Ewigkeit. Wurde er unter dem Gesetze der Ewigkeit erfüllt, so stieg der Mensch von Augenblick zu Augenblick rasch die Stufen zur Vollkommenheit hinan. So lag die Herrlichkeit und der unerschöpfliche Reichtum des Lebens in ihm beschlossen. Wurde er mit dem Ernst und der Freude erfasst, deren ein Menschenherz überhaupt fähig war, dann fand der Mensch in ihm seine wahre Bestimmung. Alles Streben in die Ferne war sinnlos. Die Angst, die in Kleist lebte, fand hier ihre Erlösung, das Grauen vor dem Unendlichen, Unerforschlichen schmolz wie ein Schatten hin im Lichte des Augenblicks.

Die Aufklärung, die alles Transzendente ablehnte und auf das gegenwärtige Leben als den Sinn und die Aufgabe des menschlichen Daseins verwies, war ihm hier entgegengekommen. Er hatte ihre Anschauungen unkritisch hingenommen. So lag auch ihm das Wesen der Religion nicht in den Gebräuchen und Zeremonien der historischen Religionsformen, in denen er nur „menschliche Vorschriften erkannte, die zu allen Zeiten verschieden waren“. Sie waren nur „Zeichen eines Gefühls, das sich auch ganz anders ausdrücken“ konnte, und konnten für ihn die Entfaltung wahrer

Religiosität nur hindern. Wem ein Gott in seinem Innern anvertraute, was recht sei, der brauchte alle diese Zeichen nicht.

Sicher hat Kleist auch Kants „Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft“ (1792) gekannt. Aber wenn er dann sagt: „in uns flammt eine Vorschrift — und die muß göttlich sein, weil sie ewig und allgemein ist, sie heißt: erfülle Deine Pflicht; und dieser Satz enthält die Lehren aller Religionen“, so meint er damit nicht mehr den Kantischen Pflichtbegriff, den er im gleichen Briefe zweimal als trocken verwirft wie die Glückseligkeitslehre Epikurs oder die Vervollkommnungslehre Leibnizens. Erfülle deine Pflicht heißt für ihn: erfülle deine Bestimmung in jedem Augenblick, hier auf dieser Erde, dann brauchst du dich um die Zukunft nicht zu kümmern. Die Formulierung, die Kleist hier seinen Gedanken gibt, weist aber bereits auf den wenn nicht unmittelbaren, so doch mittelbaren Einfluß Sichtes hin: „Die Bestimmung unseres irdischen Daseins, die können wir allerdings unzweifelhaft herausfinden, und diese zu erfüllen, das kann daher die Gottheit auch wohl mit Recht von uns fordern.“

„Ich schränke mich daher mit meiner Tätigkeit ganz für dieses Erdenleben ein. Ich will mich nicht um meine Bestimmung nach dem Tode kümmern, aus Furcht darüber meine Bestimmung für dieses Leben zu vernachlässigen. Ich fürchte nicht die Höllestrafe der Zukunft, weil ich mein eigenes Gewissen fürchte, und rechne nicht auf einen Lohn jenseits des Grabes, weil ich ihn mir diesmal deselben schon erwerben kann.“

Dabei bin ich überzeugt, gewiß in den großen ewigen Plan der Natur einzugreifen, wenn ich nur den Platz ganz erfülle, auf den sie mich in dieser Erde setzte. Nicht umsonst hat sie mir diesen gegenwärtigen Wirkungskreis angewiesen und gesetzt ich verträumte diesen und forschte dem zukünftigen nach — ist denn nicht die Zukunft eine kommende Gegenwart, und soll ich denn auch diese Gegenwart wieder verträumen?“

Im Frühjahr 1800 war in der Vossischen Buchhandlung in Berlin eine Darstellung dessen, was „außer der Schule brauchbar ist in der neueren Philosophie“ erschienen unter dem Titel: „Die Bestimmung des Menschen. Dargestellt von Johann Gottlieb Fichte.“ Daß Kleist nach dieser Schrift griff, sobald er von ihr gehört hatte, ist selbstverständlich, weil ihm die Erfüllung seiner Bestimmung die

heiligste Angelegenheit seines Lebens war. Ob seine ersten Ausführungen sich bereits auf eigene Lektüre gründeten, oder ob er fremden Darlegungen folgte, bleibe dahingestellt. Sicher suchte er zunächst in ihr was für ihn brauchbar war um sie bei Gelegenheit gründlicher zu studieren. So fand er im dritten Buche „Glaube“ die Ausführungen, die ihn zu jenen Formulierungen gebracht hatten; zum Beispiel: „Jene Stimme in meinem Innern . . . diese Stimme meines Gewissens, gebietet mir in jeder besonderen Lage meines Daseins, was ich bestimmt in dieser Lage zu tun, was ich in ihr zu meiden habe: sie begleitet mich, wenn ich nur aufmerksam auf sie höre, durch alle Begebenheiten meines Lebens, und sie versagt mir nie ihre Belehrung, wo ich zu handeln habe. Sie begründet unmittelbar Überzeugung, und reißt unwiderstehlich meinen Beifall hin: es ist mir unmöglich gegen sie zu streiten.“

Auf sie zu hören, ihr redlich und unbefangen ohne Furcht und Klügelei zu gehorchen, dies ist meine einzige Bestimmung, dies der ganze Zweck meines Daseins.“ Ferner: „Ich weiß in jedem Augenblick meines Lebens sicher, was ich in ihm tun soll: und dies ist meine ganze Bestimmung, inwiefern dieselbe von mir abhängt.“

Mit einer kindlich zuversichtlichen Definition schloß Kleist seine Ausführungen: „Bestimmung unseres irdischen Lebens heißt Zweck desselben, oder die Absicht, zu welcher uns Gott auf diese Erde gesetzt hat. Vernünftig darüber nachdenken heißt nicht nur diesen Zweck selbst deutlich kennen, sondern auch in allen Verhältnissen unseres Lebens immer die zweckmäßigsten Mittel zu seiner Erreichung herausfinden.“ Auch dazu konnte er bei Sichte eine Parallele finden: „Es gibt nur einen Punkt, auf welchen ich unablässig alles mein Nachdenken zu richten habe: was ich tun solle, und wie ich dieses Gebotene am zweckmäßigsten ausführen könne.“ Allein in der scheinbaren Übereinstimmung Sichtes mit seinen eigenen Gedanken lag ein ungeheures Mißverständnis verborgen. In seiner Aufdeckung lag gerade die vernichtende Wirkung dieser Philosophie auf Kleist. Durch sie wurde er aber auch von dem Wahne durch bloßes Wissen jemals zur Wahrheit zu kommen für immer geheilt.

Kant hielt an der Realität der Welt als der Erscheinung eines transzendenten Dinges an sich fest. Die erfahrungsmäßig gegebene Wirklichkeit war ihm gerade die einzige; sie mußte er schützen gegen eine falsche Metaphysik, die über Transzendentes womöglich

Zuverlässigeres aussagen wollte als über die Erscheinungswelt. Wie aber, mußte der Dichter fragen, kam er dann überhaupt zu jener Trennung von Ding an sich und Erscheinung? Wie konnte Kant auch nur zur Annahme eines Dinges an sich kommen, wenn es von vornherein von der menschlichen Erkenntnismöglichkeit ausgeschlossen blieb? Eine für den Dichter unerträgliche Spaltung der Welt war damit eingetreten. Fichte, der entschlossene Tat-Denker, löste aus dem Übermute eines hohen sittlichen Willens das Ding an sich in nichts auf. Es gab kein Gegenüber, durch welches bestimmt sich das Ich die Welt der Erscheinung bildete. Sie war eine freie Schöpfung des Ich. Alles Wissen konnte nur immer wieder das Wissen um das Ich begreifen, niemals etwas, was außerhalb seiner war.

„In aller Wahrnehmung“, hieß es im zweiten Buche „Wissen“ jener Schrift, „nimmst du zunächst nur dich selbst und deinen eigenen Zustand wahr...“ „Du siehst sonach ein, daß alles Wissen lediglich ein Wissen von dir selbst ist, daß dein Bewußtsein nie über dich selbst hinausgeht, und daß dasjenige, was du für ein Bewußtsein des Gegenstandes hältst, nichts ist als dein Bewußtsein deines Sehens eines Gegenstandes, welches du nach einem inneren Gesetze deines Denkens mit der Empfindung zugleich notwendig vollziehst?“

„... die Dinge erscheinen dir nicht durch einen Repräsentanten; des Dinges, das da ist und sein kann, wirst du dir unmittelbar bewußt; und es gibt kein anderes Ding, als das, dessen du dir bewußt wirst. Du selbst bist dieses Ding; du selbst bist durch den innersten Grund deines Wesens, deine Endlichkeit, vor dich selbst hingestellt, und aus dir selbst herausgeworfen; und alles, was du außer dir erblickst, bist immer du selbst.“

So schließt Fichte das Buch über das Wissen: „Es gibt überall kein Dauerndes, weder außer mir, noch in mir, sondern nur einen unaufhörlichen Wechsel. Ich weiß überall von keinem Sein, und auch nicht von meinem eigenen. Es ist kein Sein. — Ich selbst weiß überhaupt nicht, und bin nicht. Bilder sind: sie sind das Einzige, was da ist, und sie wissen von sich, nach Weise der Bilder: — Bilder, die vorüberschweben, ohne daß etwas sei, dem sie vorüberschweben; die durch Bilder von den Bildern zusammenhängen, Bilder, ohne etwas in ihnen Abgebildetes, ohne Bedeutung und Zweck. Ich selbst bin eins dieser Bilder; ja, ich bin selbst dies

nicht, sondern nur ein verworrenes Bild von den Bildern. — Alle Realität verwandelt sich in einen wunderbaren Traum, ohne ein Leben, von welchem geträumt wird, und ohne einen Geist, dem da träumt; in einen Traum, der in einem Traume von sich selbst zusammenhängt. Das Anschauen ist der Traum; das Denken ... ist der Traum von jenem Traume."

Aus dem Überschwange seliger Gewißheit im Wunder der Schöpfung jedes Augenblicks hatte Fichte die Kantische Erscheinungswelt in eine Welt des Traumes, der Schatten und des Scheines aufgelöst um sie als freie Tat des Ichs wiederzugewinnen. Bei ihm fand Kleist gerade die Wirkung, die Kants Lehre von der Phänomenalität der Welt auf den Dramatiker machen mußte, wenn er sie zu Ende dachte in seiner Weise: war die Welt bloß Erscheinung eines ewig unbekannten Dinges an sich, dann war alles Leben nur Schein, Schatten, Traum. Er selbst nur Schein, Schatten, Traum. Dann war aller Glaube an eine höhere Bestimmung und die feste Zuversicht, daß sie bei reinem Willen zur Wahrheit und zur Vollkommenheit unseres Wesens erkannt und klar gewußt werden konnte, nur Wahnwitz, und er selbst wie alles, was ihn umgab, ein leerer Wahn. Für Kleist bedeutete es die Vernichtung. Gewiß legte er damals, als er das zweite Buch der „Bestimmung des Menschen“ gelesen hatte, die Schrift aus der Hand, im „heiligsten Innern“ gelähmt, vernichtet. So hatten also jene Schatten recht, die ihn umgaben, und er war der Tor, so war das Heiligste, dem er mit der innigsten Innigkeit nachgestrebt und alles geopfert hatte, ein Wahnbild, Trug und Schein.

Wochen, Monate trieb es ihn umher. Sein innerstes Wesen bäumte sich auf gegen diese Lehre. Schon zwei Monate früher, als er Ulriken seine Einsamkeit aufs neue geklagt hatte, hatte er den Brief geschlossen mit der Einsicht: „Wissen kann unmöglich das Höchste sein — handeln ist besser als wissen.“ Allein der Konflikt mit der Kantischen Philosophie hatte einen Zwiespalt in seiner eigenen Seele nur aufgerissen, und sie selber barg einen Widerspruch in sich, der durch bloßes Handeln nicht aufgehoben werden konnte. Er lag im Sein, einem Problem der Metaphysik, auf das ihm auch Fichte keine Antwort geben konnte. Es war der Konflikt des ganzen Geisteslebens seiner Zeit, der im Gegensatz von Rationalismus und Sentimentalismus am schroffsten zutage trat: die Tren-

nung der inneren von der äußeren Welt, der Welt des Kopfes von der des Herzens wie des privaten vom öffentlichen Leben.

Kant hatte den Rationalismus durch die Kritik der reinen Vernunft, die, wie Schelling sagte, eine Kritik des Verstandes war, in seine Schranken zurückzuweisen versucht und dem Verstande die Erscheinungswelt zugewiesen. Über diese hinaus gab es kein sicheres Wissen. Das Transzendente aber war eine Forderung der praktischen Vernunft, des sittlichen Handelns. In ihm lag für Kant die unmittelbare Gewähr einer höheren Bestimmung des Menschen, seiner Freiheit als Bürger einer höheren Welt, eines Unsichtbaren, zu dem er im Sittengesetz der eigenen Brust und durch dieses im Glauben den Zugang fand. Die Trennung der inneren und äußeren Welt war dadurch gemildert worden, daß die Erscheinungswelt gleichsam auf die Seite des Subjekts herübergezogen worden und auf der anderen Seite der Gleichung nur mehr das unbekannte Ding an sich, das x stehen geblieben war. Sichte aber strich dieses x hinweg und mit seiner Aufgabe verlor die Erscheinungswelt den Charakter der gewußten Realität. Das tat Sichte im faustischen Überschwang um die Welt auf dem Wege des Glaubens wiederzugewinnen, als einem neuen Organe, durch das er nun erst die volle Wirklichkeit wieder erfaßte, aber im Lichte des Schöpfers selbst: seine große Willensnatur erlebte nun gleichsam die unergründliche Schöpfer seligkeit mit, indem sein Ich aufging im unendlichen Willen des Schöpfers selbst. Gerade die „Bestimmung des Menschen“ war die Schrift, in der er diesen radikalen Schritt vollzog und seine Philosophie im religiösen Leben begründete.

Sichte war aber hierin bestimmt von Friedrich Heinrich Jacobi, dem Stimmführer einer ganzen Reihe von Dichtern und Denkern seiner Zeit, die mit der Auflösung der Realität in eine Welt der Erscheinung eines unbekannten Dinges an sich nichts anzufangen wußten. Von Wieland, Hamann und Herder bis zu Friedrich Nietzsche geht dieser Protest gegen die Verflüchtigung der Wirklichkeit zur Erscheinung eines Ewig-Unerfaßlichen, der Protest der Künstler- und Dichternaturen: sie erblickten in jener Spaltung von Ding an sich und Erscheinung die völlige Verkennung ihres eigensten Wesens. Der Dichter, der Meister der Sprache als des Ausdrucks höchster Vernunft in der wunderbaren Einung von Leib und Geist im Worte, dem Logos, sah in der Spaltung von Sein und Erscheinung

die Vernichtung der höchsten Vernunft selbst wie des Sinnes alles Lebens. Der Dichter rang hier um Sein oder Nichtsein, und dies eben war es, was Kleist an den Rand der Vernichtung trieb.

Jacobi hatte als Erster die große Schwäche des Ding-an-sich-Begriffes bei Kant vermöge seiner eigenartigen dichterisch-philosophischen Begabung erkannt: nämlich den Widerspruch, der in der Annahme eines Affiziertwerdens des Bewußtseins durch ein Ding an sich und dem Ausschluß eben dieser Annahme durch die Definition der Kategorien als subjektiver Funktionen des erkennenden Bewußtseins lag. Jacobi wandte sich gegen den Hochmut des reinen Wissens, der, folgerichtig durchgeführt, zur Philosophie des reinen Nichts und zum absoluten Skeptizismus und Nihilismus führen müsse. Der einzige Weg zur Wirklichkeit führe nicht durch das Wissen, sondern durch den Glauben, das heißt durch die gläubige, vertrauende Hinnahme des uns durch das unmittelbare Gefühl der Wirklichkeit Gegebenen. Im Gefühle, lehrt er, sind wir unmittelbar eins mit der Wirklichkeit und nur durch das Gefühl haben wir selbst Wirklichkeit, Realität. Durch das Gefühl erfassen wir die sinnliche Wirklichkeit in der Wahrnehmung, die übersinnliche in der Vernunft. „Gefühle sind die Äußerungen eines inneren geistigen Wahrnehmungsvermögens, eines geistigen Auges für geistige Gegenstände, der Vernunft.“ Die Vernunft ist also für ihn das unmittelbare Gefühl von der Wirklichkeit des Übersinnlichen, von Gott, Freiheit und Unsterblichkeit. Seine Philosophie gründete sich somit „auf den aus einem wissenden Nichtwissen unmittelbar hervorgehenden, in Wahrheit mit ihm identischen festen Glauben“. Das Bewußtsein des Nichtwissens, erklärte er, sei das Höchste im Menschen, und der Ort dieses Bewußtseins sei eben der aller Wissenschaft unzugängliche Ort des Wahren. Durch diesen „supranaturalen Sensualismus“ wurde Jacobi, der Freund des jungen Goethe, der „Hauptvertreter des Prinzips der religiösen Sentimentalität“ und in seiner Entwicklung des Gefühlsbegriffs gewann er den größten Einfluß auf die sich aus dem Sturm und Drang zur Romantik hin entwickelnden Persönlichkeiten.

Sichte bekannte Jacobi in seinem Briefwechsel mit ihm, er sei erstaunt über die auffallende Gleichförmigkeit ihrer philosophischen Überzeugungen, besonders in seinem Roman „Allwill“. Auch Herder wußte sich hierin einig mit ihm. Sichte erklärte: „Sie

suchen alle Wahrheit da, wo ich sie suche: im innersten Heiligtum unseres eigenen Wesens." Jacobi griff ihn wegen des Hochmuts seiner Wissenschaft des Wissens an in seinem Schreiben: „Jacobi an Sichte“ vom 3. März 1799 und auf diesen entscheidenden Angriff rechtfertigte sich Sichte in seiner Schrift über „die Bestimmung des Menschen“. Unter Jacobis — den er als der 19 Jahre Jüngere verehrte — entscheidendem Einflusse gab Sichte also seiner Wissenschaftslehre die ausgesprochen religionsphilosophische Wendung vom Wissen zum Glauben. Es ist ein durchaus von Jacobi inspirierter Gedanke, wenn Sichte sagt: „Ich weiß, daß jede vorgebliche Wahrheit, die durch das bloße Denken herausgebracht, nicht aber auf den Glauben gegründet sein soll, sicherlich falsch und erschlichen ist, indem das durchaus durchgeführte, bloße und reine Wissen lediglich zu der Erkenntnis führt, daß wir nichts wissen können.“ Aber mit dieser faustischen Einsicht wandte sich Sichte zu einem Glauben, der sich von dem Jacobis wesentlich unterscheidet.

Nachdem Sichte gezeigt hat, daß das reine Wissen alle Realität vernichtet, gewinnt er diese Realität wieder durch das neue Organ des Glaubens, das in der Gesinnung, im reinen Willen ruht. Durch die willentliche freie Aufnahme des unendlichen Willens Gottes, der höchsten und wahren Realität, gelangt der Mensch zu der Wirklichkeit zurück, die der Hochmut des Wissens ihm vernichtet hatte. Das Wesen dieses Glaubens stellt Sichte dar im dritten Buche der „Bestimmung des Menschen“. Dem Rationalismus tritt der Voluntarismus gegenüber, der Herrschaft des Verstandes die des reinen Willens.

Jacobis Glaube aber gründet sich im Gefühle und ist wesentlich Gefühl. Er nennt sich zwar einen Realisten, aber er blieb doch im Sensualismus befangen, wenn er auch durch seine dichterische Begabung sich dem Realismus näherte. Der Gegensatz in der geistigen Struktur seiner Zeit, der von Rationalismus und Sentimentalismus, ist auch bei ihm noch nicht ausgeglichen. So standen sich bei Sichte Verstand und Wille, bei Jacobi Verstand und Gefühl gegenüber. Kleists ganzes Wesen aber strebte nach einer harmonischen Vereinigung von Verstand, Gefühl und Wille. Vollkommenheit des Wesens und Glückseligkeit erkannte er als gleichbedeutend.

Wenn Kleist sagte, „handeln ist besser als wissen“, so schien er mit Brockes auch Sichte zu folgen, der erklärte, daß alle Bildung

„vom Willen, nicht vom Verstande“ ausgehen müsse, weil der wahre Glaube, „dieses freiwillige Beruhen bei der sich uns natürlich darbietenden Ansicht“, bei der allein wir unsere Bestimmung erfüllen können, alles Wissen erst zur Gewißheit und Überzeugung erhebt. Und wenn er nach seinem Zusammenbruche an der Kantischen Philosophie an Wilhelmine schrieb: „Aber der Irrtum liegt nicht im Herzen, er liegt im Verstande und nur der Verstand kann ihn heben“, so schien er auch hierin dem Gedankengange Sichtes zu folgen, der sagte: „Andere, welche außer der uns allen angeborenen sinnlichen Handlungsweise auch noch durch ihr Denken in der Sinnlichkeit sich bestärkt und in sie verwickelt haben, und mit ihr gleichsam zusammengewachsen sind“, — dies eben macht den Dichter, vorzüglich den Dramatiker aus — „können nur durch fortgeführtes und bis zu Ende gebrachtes Denken sich dauerhaft und vollkommen über sie erheben; außerdem würden sie selbst bei der reinsten sittlichen Gesinnung immer wieder durch ihren Verstand herabgezogen werden, und ihr ganzes Wesen würde ein stets fortgesetzter unauflöslicher Widerspruch bleiben.“

Ein unauflöslicher Widerspruch aber lag für Kleist gerade in dem, was für Sichte den Inhalt des Handelns ausmacht. Hier tritt bei Sichte die grelle Dissonanz zwischen Wissen und Glauben, zwischen Verstand und Willen zutage, die dem Dramatiker Kleist im Wesen fremd sein mußte. Sie gerade stellte ihn vor die Konflikte, die ihn um Sein oder Nichtsein ringen ließen und die ihn bis zu seinem Tode beschäftigten.

Kleist sagte: „Ja, es liegt eine Schuld auf den Menschen, etwas Gutes zu thun . . . schlechthin zu thun“ — und keiner dürfte mit dem Einsatze seiner ganzen Persönlichkeit so danach dies Gute auch wirklich zu tun wie er. Aber in dem Zwiespalt, in den er sich durch seine Anlage und Überzeugung mit den Anforderungen seiner Umgebung gestellt sah, fragte er mit erschütternder Ratlosigkeit: „Gern will ich immer tun, was recht ist, aber was soll man tun, wenn man dies nicht weiß?“

Sichte lehrte: „Nicht bloßes Wissen, sondern nach deinem Wissen Tun ist deine Bestimmung . . . dein Handeln und allein dein Handeln bestimmt deinen Wert.“ Was aber, so fragte Kleist bang, soll der Gegenstand dieses Handelns sein? „Wenn ich ewig in diesem rätselhaften Zustand bleiben müßte, mit einem innerlich

heftigen Trieb zur Tätigkeit, und doch ohne Ziel — ja dann freilich, dann wäre ich ewig unglücklich.“ . . . Darauf gab ihm Sichte keine Antwort. Seiner Trennung von Wissen und Glauben, von Verstand und Wille gemäß unterschied er scharf zwischen der Welt des Irdischen und der Welt des Ewigen. In der Welt des Irdischen regiere die mechanische Kausalität der Materie und nur in der Welt des Ewigen die des freien, reinen Willens. In der Welt des Ewigen komme es nur auf die reine Gesinnung an, in der des Irdischen nur auf die Taten. Deshalb müsse der Mensch verantwortlich sein zwar für die Gesinnung, niemals aber für die Taten, die, durch das Gesetz der Kausalität der Materie gebunden, mit ihren Folgen nicht in unserer Hand liegen. In Rücksicht auf die Folgen unserer Taten könne das gegenwärtige Leben nur ein Leben im Glauben sein, der auf die Lösung dieser Fragen in einem kommenden Leben deute. Eine Vereinigung der Kausalität des Irdischen und des Ewigen sei uns nicht gegeben: „Den Sinn, mit welchem man das ewige Leben ergreift, erhält man nur dadurch, daß man das Sinnliche und die Zwecke desselben wirklich aufgibt und aufopfert für das Gesetz, das lediglich unseren Willen in Anspruch nimmt, und nicht unsere Taten.“ Der irdische Zweck der Menschheit könne also nicht ihr letzter Zweck sein. Für ihn könne der gute Wille nicht garantieren. Zwar hält Sichte die Erreichung des irdischen Zweckes der Menschheit für möglich und weil es durch die Vernunft gefordert wird, für notwendig. Er liegt im Vernunftstaate. In ihm als dem einzig wahren Staate „wird überhaupt alle Versuchung zum Bösen, ja sogar die Möglichkeit, vernünftigerweise eine böse Handlung zu beschließen, rein abgeschnitten sein, und es wird dem Menschen so nahe gelegt werden, als es ihm gelegt werden kann, seinen Willen auf das Gute zu richten“. Dann wird der irdische Zweck der Menschheit erreicht sein. Nun fragt Sichte: „Aber wenn er nun erreicht sein, und die Menschheit am Ziele stehen wird, was wird sie dann tun? Es gibt über jenen Zustand keinen höheren auf Erden; das Geschlecht, das ihn zuerst erreichte, kann nichts weiter tun, als in demselben verharren, und ihn kräftigst behaupten, sterben und Nachkommen hinterlassen, die dasselbe tun werden, was sie schon taten, und die abermals Nachkommen hinterlassen werden, welche dasselbe tun. Die Menschheit stünde dann still auf ihrer Bahn; darum kann ihr irdisches

Ziel nicht ihr höchstes Ziel sein.“ Daß der irdische Zweck des Menschen nicht sein höchstes Ziel sein könne, liege in dem Widerspruche begründet, in dem sich die Gesinnung, der reine Wille des Menschen, nur allzuoft mit den Taten und ihren Folgen in der Welt gesetzt sehe. „Und dann, sind denn auch wirklich die durch die Stimme des Gewissens, durch diese Stimme, über deren Aussage ich nicht klügeln darf, sondern ihr stumm gehorchen muß — sind die durch sie gebotenen Handlungen auch wirklich die Mittel, und die einigen Mittel, den irdischen Zweck der Menschheit herbeizuführen? . . . Bedarf es nichts weiter, als das Beste zu wollen, damit es geschehe? O, die meisten guten Entschlüsse gehen für diese Welt völlig verloren, und andere scheinen sogar dem Zwecke entgegenzuwirken, den man sich bei ihnen vorsetzte. Dagegen führen sehr oft die verächtlichsten Leidenschaften der Menschen, ihre Laster und ihre Untaten, das Bessere sicherer herbei, als die Bemühungen des Rechtschaffenen, der nie Böses tun will, damit Gutes daraus erfolge; und es scheint, daß das Welt-Beste, ganz unabhängig von allen menschlichen Tugenden oder Lastern, nach seinem eigenen Gesetze, durch eine unsichtbare und unbekannte Kraft, wachse und gedeihe, ebenso wie die Himmelskörper, unabhängig von allen menschlichen Bemühungen, ihre angewiesene Bahn durchlaufen; und daß diese Kraft alle menschlichen Absichten, gute und böse, in ihren eigenen höheren Plan mit fortreißt, und, was für andere Zwecke unternommen wurde, übermächtig für ihren eigenen Zweck gebrauche.“

Kleist erschien die Trennung von Willen und Tat durch die Annahme einer doppelten Kausalität der irdischen und der ewigen Welt, der mechanischen Notwendigkeit der Natur und der Kausalität des freischaffenden Willens in der geistigen Welt, absurd. Sein Wesen drängte zur Einheit, die er nicht finden konnte. So klagte er, als er nach jenem Zusammenbruche nach Paris geflüchtet war, hin- und hergerissen in bangen Zweifeln, der Braut sein Leid: „Ach, es ist so schwer, zu bestimmen, was gut ist, der Wirkung nach. Selbst manche von jenen Taten, welche die Geschichte bewundert, waren sie wohl gut in diesem reinen Sinne? Ist nicht oft ein Mann, der einem Volke nützlich ist, verderblich für zehn andere?“ In der bangen Wahl zwischen der Lösung Rousseaus zurück zur Natur und den abstrakten Forderungen der Moralität des reinen Willens Sichtet

nahm er die Gedankengänge über die Religion und die Bestimmung des Menschen, die er Wilhelminen in jenem Briefe aus Würzburg dargelegt hatte, wieder auf, um sich, mit wörtlichem Anklange an Sichtes Ausführungen, in der Sehnsucht nach Ruhe und Erlösung von den Zweifeln und Leidenschaften der Menschenbrust für Rousseau zu entscheiden: „O, wie unbegreiflich ist der Wille, der über die Menschengattung waltet! . . . Und so mögen wir denn vielleicht am Ende thun, was wir wollen, wir thun recht. — Ja, wahrlich, wenn man überlegt, daß wir ein Leben bedürfen, um zu lernen, wie wir leben müßten, daß wir selbst im Tode noch nicht ahnden, was der Himmel mit uns will, wenn niemand den Zweck seines Daseins und seiner Bestimmung kennt, wenn die menschliche Vernunft nicht hinreicht, sich und die Seele und das Leben und die Dinge um sich zu begreifen, wenn man seit Jahrtausenden noch zweifelt, ob es ein Recht gibt — kann Gott von solchen Wesen Verantwortlichkeit fordern? Man sage nicht, daß eine Stimme in unserm Innern uns heimlich und deutlich anvertraue, was Recht sei. Dieselbe Stimme, die dem Christen zuruft, seinem Feinde zu vergeben, ruft dem Seeländer zu, ihn zu braten und mit Andacht ißt er ihn auf — Wenn die Überzeugung solche Taten rechtfertigen kann, darf man ihr trauen? — Was heißt das auch, etwas Böses thun, der Wirkung nach? Was ist böse? **Absolut böse?** Tausendfältig verknüpft und verschlungen sind die Dinge der Welt, jede Handlung ist die Mutter von Millionen andern, und oft die schlechteste erzeugt die besten — Sage mir, wer auf dieser Erde hat schon etwas Böses gethan? Etwas, das böse wäre in alle Ewigkeit fort — ? Und was uns auch die Geschichte von Nero, und Attila, und Cartouche, von den Hunnen, und den Kreuzzügen, und der spanischen Inquisition erzählt, so rollt doch dieser Planet immer noch freundlich durch den Himmelsraum, und die Frühlinge wiederholen sich, und die Menschen leben, genießen, und sterben nach wie vor. — Ja, thun, was der Himmel sichtbar, unzweifelhaft von uns fordert, das ist genug — Leben, solange die Brust sich hebt, genießen, was rundum blüht, hin und wieder etwas Gutes thun, weil das auch ein Genuß ist, arbeiten, damit man genießen und wirken könne, Andern das Leben geben, damit sie es wieder so machen und die Gattung erhalten werde — und dann sterben — Dem hat der Himmel ein Geheimnis eröffnet, der das thut und weiter nichts. Freiheit, ein eignes Haus und ein Weib,

meine drei Wünsche, die ich mir beim Auf- und Untergange der Sonne wiederhole, wie ein Mönch seine drei Gelübde! O um diesen Preis will ich allen Ehrgeiz fahren lassen und alle Pracht der Reichen und allen Ruhm der Gelehrten" —

Als Kleists rationalistischer Optimismus zusammenbrach, der seinem Wesen immer fremd bleiben mußte, schilderte er der Braut in seinem Freunde Ludwig von Brockes das Ideal seiner Seele. In jenem Briefe aus Würzburg hatte er ihr geschrieben, Brockes sei um ihn, „der unaufhörlich mit der Natur im Streit ist, weil er, wie er sagt, seine ewige Bestimmung nicht herausfinden kann, und daher nichts für seine irdische tut.“ Das eben war noch viel mehr sein eigener Konflikt als der seines Freundes. Im Voluntarismus Sichthes vermochte er die Lösung nicht zu erblicken. So ging er nach dem Vorbilde des Freundes den Weg, der in Jacobis religiösem Sentimentalismus gezeichnet ist. Eine wirkliche Befreiung konnte das für ihn nicht bedeuten. Im „Gefühlsblick“ sollte ein höheres metaphysisches Sein der Seele gezeichnet sein, das über die optimistische Gefühlsicherheit des Sturms und Drangs hinaus von bloß subjektiven Überzeugungen zu realen Erkenntnissen führen sollte. Das religiöse Ideal, das Kleist vorschwebte, und dem er im Bilde des gekreuzigten Christus, der in unendlicher, verzeihender Liebe seine Feinde segnet, seinen höchstmöglichen Ausdruck verlieh, zeichnet sich deutlich als das Ideal des Pietismus, der damals, durch die quietistische Mystik der Madame Guyon wesentlich beeinflusst, der eigentliche Träger des religiösen Lebens sowohl in der lutherischen als in der reformierten Kirche war. Dasselbe Ideal erschütterte Karl Philipp Moritz, der sich nach der „Anweisung zum inneren Gebet“ der Madame Guyon übte, begierig, die Stimme Gottes in sich zu hören und mit verschlossenen Augen sich ganz von der Sinnlichkeit abziehen. Wenn Moritz von der Nächstenliebe predigen hörte, „wie glücklich die Menschen sein würden, wenn jeder das Wohl aller übrigen, und alle übrige das Wohl jedes Einzelnen zu befördern suchten“, so erfaßte er die Idee vollkommener Selbstlosigkeit mit derselben Inbrunst, wie sie Kleist Wilhelminen schildert: „Denke einmal an alle die Abscheulichkeiten, zu welchen der Eigennuß die Menschen treibt — denke Dir einmal die glückliche Welt, wenn jeder seinen eigenen Vorteil gegen den Vorteil des Andern vergäße —“. Die Frauengestalten der Dichtung Kleists sind diesem

Ideale entsprungen, die durch ihr selbstloses Sein über die ganze Welt, gegen allen Trug und Augenschein und alle Gewalt zu siegen vermögen, bis dies selbstlose Sein zur unmittelbaren Macht der göttlichen Vorsehung im Käthchen von Heilbronn wird, die durch es hindurch wirkt. Weniger poetisch verklärt erscheint dies Ideal in den Frauen der Romane Jacobis, in Amalie und Luzie im „Allwill“ und in der Henriette im „Woldemar“.

Moritz hat die Gefahren an sich selbst geschildert, die in der rationalistischen Auffassung der quietistischen Mystik lagen. Kleist hat sie selber alle durchlitten. Im Gegensatz zu der willensstarken Erfassung der Wirklichkeit bei Fichte wird hier durch die Ertötung aller eigenen Regungen und das „Eingehen ins Nichts“ ohne die Erfassung eines objektiven Denk- oder Glaubensinhaltes eine wirkliche Leere des Subjekts und die völlige Loslösung von aller gegenständlichen Bindung erstrebt. Damit verliert dies in sich selbst versinkende Subjekt jeden Zugang zur Wirklichkeit, und es zehrt sich in sich selber auf. Seine Lebenskraft schwindet dahin. Weil der Mensch sich selber aber nicht aufzuheben vermag und das Leben sich gegen die Vergewaltigung durch das Bewußtsein sträubt, beginnt ein selbstzersehnender Kampf der eigenen Seelenkräfte. Nunmehr verfällt das Ich erst allen Einflüssen der Außenwelt, ohne Ordnung und Gesetz. Sein eigenes Innere wie die Umwelt erscheinen ihm chaotisch. Es vermag nicht mehr zu unterscheiden, was Traum, was Wirklichkeit ist. Ohne Objekt, an dem es sich betätigen und seine eigene Realität erfahren kann, verliert es jeden Halt, jedes Ziel. Es gibt keine Verständigung zwischen Ich und Du, Ich und Welt, kein „Mittel zur Mitteilung“ mehr. Sehnsucht nach Freundschaft, nach Gemeinschaft, Anerkennung, Achtung und Liebe unter den Menschen wechselt ab mit gewaltsamer Unterdrückung aller Wünsche und Regungen. Das Gegenteil von dem, was das Subjekt erreichen wollte, tritt ein. Die Meinungen der Menschen, ihre Urteile und Forderungen bestimmen es und mit dem Fehlen eigenen Maßes und Willens fühlt es sich ihnen ausgeliefert. Mißtrauen, krankhafte Einbildungen greifen Platz. Sein passives Wesen ist allen Einflüssen preisgegeben. Die Affekte und Leidenschaften überwuchern das wachsame, ordnende Prinzip der Seele. Jede Gemeinschaft, jedes familiäre, rechtliche und politische Band der unter sich fremd gewordenen Menschen wird gelockert, zerrissen.

Nun ist das Ich, das sich befreien wollte, gänzlich geknechtet. Moritz schildert fein, wie Anton Reiser sich abhängig fühlt von der oft bloß eingebildeten Achtung oder Nichtachtung der Menschen, wie die Süßigkeit des Unrechtleidens in wollüstiger Selbstbespiegelung und der Genuß des eigenen gefühlsskranken Ich abwechseln mit dem Drange sich durch einen freiwilligen Tod der Welt für immer zu entziehen. Goethe hat den „Hypochondristen“, den Moritz in sich erkannte, so gezeichnet: „Hypochonder sein heißt nichts anderes, als ins Subjekt versinken. Wenn ich die Objekte aufgebe, kann ich nicht glauben, daß sie mich für ein Objekt gelten lassen; und ich hebe sie auf, weil ich glaube, sie hielten mich für kein Objekt.“ Goethe hat dies Ins-Subjekt-Versinken selbst durchgemacht und in „Werthers Leiden“ dargestellt. Er hat als Genie, als „naiver Dichtergeist“, wie Schiller sagt, einen sentimentalischen Stoff behandelt und ausgesprochen, was allgemeine seelische Verfassung der Zeit war und sich durch die Größe seiner Natur aus einem Zustande befreit, in dem viele versanken und zugrunde gingen. Eben das Aufheben aller Objekte macht die Wirklichkeit zum Scheine, zur Illusion. So wurde nicht bloß die Außenwelt, sondern auch das eigene Ich zum Traume, zur Einbildung. Nur willensstarke Persönlichkeiten fanden wie Sichte durch die Tat den Weg zur Wirklichkeit zurück, den sie durch bloßes Wissen oder Fühlen aufgehoben hatten. Für Willenschwache wurde die Philosophie der Erscheinung, die Philosophie Kants nur der willkommenen Vorwand zur scheinbaren Rechtfertigung eigenen Versagens gegenüber einer aus Ohnmacht zum Scheine degradierten Wirklichkeit. Einen scheinbaren Vorwand hatte Kant freilich selbst gegeben durch die Trennung von Ding an sich und Erscheinung. Aber erst in der Vereinigung der Kritiken der reinen Vernunft, der praktischen Vernunft und ihrer synthetischen Überwölbung in der Kritik der Urteilskraft sah Kant selbst die Vollendung seines Systems. Kleinere Geister pflegen immer den Teil für das Ganze zu nehmen und die eigene Schwäche durch wirkliche oder scheinbare Mängel der Großen zu decken. Zu ihnen schien sich auch Kleist zu gesellen, als er nach seinem Zusammenbruche an der Wissenschaft erklärte: „Es scheint, als ob ich eines von den Opfern der Torheit werden würde, deren die Kantische Philosophie so viele auf das Gewissen hat. Mich eckelt vor dieser Gesellschaft, und doch kann ich mich nicht los-

ringen aus ihren Banden.“ Das war nur ein vorübergehender Zustand.

Mit der Lösung des Subjekts von jeder objektiven Bindung, der Verflüchtigung der Realität zum Scheine und des eigenen Daseins zum Traume, geriet der Mensch in einen Zustand der Verschleierung alles Daseins. Er verfiel nun entweder der Verzweiflung oder die Natur lehnte sich auf gegen das kranke Bewußtsein und suchte sich einen Weg zum Leben zurück. Man hat diese sonderbare Seelenlage Ironie genannt. Ironie ist ein Schwebezustand zwischen Sein und Nichtsein, Behauptung und Aufhebung des Daseins, das Resultat eines Widerspruches zwischen Sein und Bewußtsein. Das Subjekt hebt sich und die Welt auf im Verstande und behauptet doch sich und die Welt mit dem Instinkt des Lebens, der mehr ist als die Willkür des Subjekts. Die Ironie zeigt ein verschiedenartiges Ansehen, weil in dem geschilderten Widerspruche unendliche Variationen möglich sind, wie die Gründe ihrer Entstehung unendlich verschieden sein können. Immer aber liegt dem subjektiven Spiel des Bewußtseins ein tieferes Wissen zugrunde, indem gleichsam das „Es“, nämlich die Wirklichkeit, die vom Subjekt geschaffenen Widersprüche in diesem selbst nie ganz ernst nehmen kann, und durch das sich der Mensch vor sich selbst wieder rettet aus Chaos und Vernichtung oder in einem übermächtigen Momente der Verzweiflung untergeht. Von der großartigen Erscheinung ironischer Seelenhaltung in Shakespeares Hamlet, die durch das Genie ihres Trägers und damit ihres Dichters einen Sinn und eine Verankerung gleichsam in einer metaphysischen überweltlichen Realität wie im gespielten unendlichen Wissen Gottes selbst erhält, bis zur hier geschilderten Ironie sind unendlich viele Spielarten möglich. Die Ironie des Subjektivisten ist nicht ein Freischweben über dem Widerspruch, in dem er sich selbst ironisiert, weil er eine Antwort und Lösung hat, sondern sie ist sein Zustand selbst, den er durchleidet und aus dem er keinen Ausweg findet. Sie erfüllt ihn mit Verbitterung gegen sich und die Welt, und wenn er sich nicht aus ihr zu befreien vermag, wird dieser Zustand pathologisch und geht in die Hypochondrie über, in die Ironie des subjektiven Seins, was eine dauernde seelische Erkrankung bedeutet. Ihr religiöses Gegenspiel ist die Melancholie, die Trauer um den verlorenen Zusammenhang mit dem Weltgrunde, in der die beschwerte, schwermütige Seele

versinken oder aus der sie emporsteigen kann zu neuer Einheit mit der Welt und ihrem Schöpfer und somit eigener Schaffensseligkeit.

Aus der Aufgabe der gewußten Realität der Welt und des eigenen Ichs folgt aber auch die Verwirrung der eigenen Seelenkräfte, die Entfesselung der Leidenschaften und ihrer zerstörenden Wirkungen, und auch das hat Kleist erfahren und in Tiecks „William Lovell“ dargestellt gefunden. Die Lösung von jeder realen Bindung macht den Freigeist aus, der mit der Wirklichkeit und ihrer Begründung im Glauben jedes religiöse und sittliche Maß und damit jeden Halt verliert, bis ihn der Ekel am eigenen Dasein vernichtet oder keine ihn zur Umkehr bringt. Die Erlösung des Menschen aus dem bängigen Zustand ironischer Haltung zu sich und zur Wirklichkeit durch die positiven Kräfte der Liebe und des Vertrauens zu den Menschen fand Kleist in den Romanen Jacobis durchgeführt, deren Frauengestalten als Trägerinnen des religiösen Gefühls den Weg zwar nicht zum taghellen männlichen Willen, aber doch zur gemühtiefen Erfassung der Wirklichkeit weisen. Neben der feineren Psychologie der Frauen in Rousseaus Schriften hat auch die Jacobis seine Dichtung beeinflusst.

Es ist geistesgeschichtliche Notwendigkeit, daß mit der Entstehung der Ironie die des Schicksalsbegriffes eng verbunden ist. Mit der Befreiung des Menschen von überindividuellen Mächten und Gesetzen, der Aufhebung der Realität in der Vorstellung und dem danach gerichteten Handeln, waren diese Mächte und Gesetze, war die Realität selbst nicht in Wahrheit aufgehoben, sie bestanden unverändert nach wie vor. Im Gegenteil: nur erst wurde der Mensch durch die eingetretene Unordnung seines eigenen Wesens, durch seine ungezügelter Affekte und Leidenschaften in seiner Lebensführung, seinen Bedürfnissen und Ansprüchen durchaus abhängig von der Wirklichkeit, der Umgebung, den Meinungen und Urteilen der Menschen, den sozialen und politischen Forderungen der Zeit wie den Gesetzen des eigenen Gewissens. Er fühlte sich Mächten ausgeliefert, die ihm fremd und feindlich erschienen, weil er sie sich selbst entfremdet, sich mit ihnen verfeindet hatte. Er vermochte ihnen kein sittliches Maß, keine Haltung der Vernunft, keinen Willen entgegenzusetzen. So wurde er zum Spielball der Kräfte der Welt und seines eigenen Innern, fühlte sich durch sie bestimmt und geleitet, immer zu Verwirrungen, Verwicklungen

und Katastrophen hin. Alle diese ihm unbekannt und dämonisch erscheinenden Kräfte faßte er zusammen in dem als persönlich wirkendes Prinzip empfundenen Begriff des Schicksals. Die verleugnete objektive Realität der Welt, des Glaubens und der eigenen Seele gewann eine Macht, die gefürchtet, als überlegene Kraft empfunden wurde. Das Gesetz der eigenen Persönlichkeit, das durch eigene Willkür aufgehoben war, trat nun, verzerrt und entstellt, als Schicksal auf. Eben weil die eigene Willkür in die Geschehnisse hineingedacht wurde und jedes Maß für persönliche Verantwortlichkeit und sittliche Pflicht verloren war, wurde diese Macht des Schicksals als willkürlich schaltende, mit dem Zufall spielende empfunden. Auch dieser Begriff hat seine Entwicklung gefunden wie der des Schicksals: von der willkürlichsten Verwendung durch Dilettanten und Halbkünstler, bis zu seiner Wandlung durch die Annahme eines höheren, gesetzlichen Willens, ja einer gütigen, allweisen Führung im Glauben an die Vorsehung.

Die Entstehung der Schicksalsidee bezeichnet eine notwendige Phase in der Entwicklung des abendländischen Geisteslebens seit der Befreiung des Individuums von objektiven Bindungen und Gesetzen, von einer durch den positiven religiösen Glauben begründeten Autorität, und seit der Erhebung der selbstherrlichen menschlichen Vernunft zum höchsten Maßstabe und Richter in allen Lebensfragen. Die Schicksalsidee bestimmt den Punkt, in dem die Folgen dieser Lösungen, die Zersetzung des persönlichen und des öffentlichen Lebens, ins Unerträgliche gestiegen waren, und der hilflos gewordene Mensch nach einem Halt und einer Erklärung außerhalb seiner selbst suchte, um den Weg der Umkehr zu finden oder unterzugehen. Subjektivismus, Freigeisterei, Aberglaube und Schicksalsglaube hängen eng zusammen, weil sie den Riß in der menschlichen Seele bezeichnen, der sich bildet aus der Aufhebung der in der innigen Verbindung von Subjekt und Objekt bestehenden Realität. Äußerster Subjektivismus, Freigeisterei und völlige Aufgabe jeder Kritik der Vernunft mit der Preisgabe an irgendeinen blinden Glauben, Aberglauben, das stellt die Peripetie im Drama der abendländischen Geschichte seit der Renaissance dar.

Das völlige Versagen gegenüber der Welt, das Gefühl gänzlicher Haltlosigkeit, des Gezogen- und Geschobenseins von fremden Mächten und den Leidenschaften der eigenen Seele, die Auflösung

der Wirklichkeit in Traum, Täuschung, Wahn, das Gefühl der Entfremdung und des Unverstandenseins unter den Menschen, gab jenen Subjektivisten die Vorstellung der Marionetten, die am Drahte des willkürlichen Schicksals tanzen, in den Sinn. Moritz fand dies Bild in Goethes Werther und war von ihm gefangen, Tiecks William Lovell sieht sich als Larve unter Larven. Der freie Geist, das ist der Mensch, der ein Spielball seiner Launen, Triebe und Leidenschaften geworden ist, der Gott, die Welt und sich ironisiert, der sich dem blinden Zufall, dem willkürlichen, brutalen Schicksal, seiner wilden, losgelassenen Phantasie, dem Teufel im eigenen Herzen ausgeliefert weiß durch seine eigene Schuld, der die Freiheit im Nichts, in der Verleugnung der Wahrheit, in der Aufhebung der Realität und seines eigenen Ich sieht — bis er das Nichts in sich und um sich hat und in der Nacht des Nichts mit dem gellenden Lachen des Wahnsinns versinkt.

Als Kleist durch die sogenannte neuere Kantische Philosophie die Deutung der verzweifelten Leere im innersten Grunde seines Herzens erfahren zu haben schien, da gab ihm sein Freund Rühle einen Roman, den „Kettenträger“, dessen „sanfte, freundliche Philosophie“ ihn ausöhnen sollte mit seinem Zustande. Auch hier waltete das Schicksal über den unfreien, in seine Willkür gebundenen Menschen, dem nichts übrig blieb als sich zu fügen in willenloser Ergebung. Aber Kleist sagt ausdrücklich, das alles habe er bei sich schon „im Voraus widerlegt“. Unter der rationalistisch-sentimentalischen Schicht seiner Seele, die ihm vom Zeitgeiste angebildet war, schlummerte das Genie, das sich aus diesem Wirrwarr herauszuwinden suchte um zu sich selbst zu kommen. Diese Philosophie hatte ihm den Wissenswahn genommen, die Maske war gefallen. Die Gesellschaft der Schicksals-, Zufalls-, Marionetten- und Teufelsdichter ekelte ihn an, der Widerstand erwachte in ihm, die Gewißheit, daß die Wahrheit doch irgendwo fest und unverrückbar in die Sterne geschrieben blieb. Die Kant-Krise war das Erwachen zur Freiheit seines eigenen Wesens; sie galt es nun zu erringen. Aus dem besseren Wissen, der Gewißheit seiner höheren Sendung, ist sein erstes Drama, die Familie Schrockenstein, geboren, das unter der lockeren Hülle des Schicksals- und Zufallsdramas ein ganz Anderes birgt, die Tat des Genius, mit dem Zeichen des „Geburtsrechtes zur Krone“ auf der Stirne.

Der naive und sentimentalische Dichter

Es erscheint als eine der schmerzlichsten Folgen der gefügten wie der selbstgewollten Einsamkeit Heinrichs von Kleist, daß er sich nach dem Zusammenbruch seines rationalistischen Wissenswahnnes führerlos einer rätselvollen Zukunft preisgegeben sah. Allein selbst Friedrich Schiller, dessen Dichtungen er seiner Braut empfahl, wenn er ihr das hohe Ideal, das ihm vorschwebte, in einem Bilde nahebringen wollte, vermochte seinen Forderungen nicht zu genügen, und so sah er im Wesen seines Freundes Brockes selbst eine größere Annäherung an dies noch unbestimmte Ideal als in den Schriften und Dichtungen Schillers. In Wahrheit konnte ihm nichts genügen, was ihm der Kulturinhalt seines Zeitalters bot, und darin eben ist die Tragik dieses Dichters begründet.

Schiller erkannte, wie später Fichte, in Kants Kritik der Urteilskraft dessen Hauptwerk, in dem der schroffe Gegensatz von physischer Notwendigkeit und moralischer Freiheit, der theoretischen und der praktischen Vernunft synthetisch aufgehoben war in der ästhetischen Vernunft. Hier sah Schiller den Weg zu seiner Aufgabe gewiesen: Er suchte sie zu lösen in seinen „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (1795). Dem Dichter fiel — das war seine tiefste Erkenntnis — in der Zeit der vollendeten Sündhaftigkeit, dem Zustand, in dem er wie nach seinem Vorgange Fichte sein Zeitalter erblickte, die Aufgabe zu, die Menschheit aus dem Zwange der physischen Notwendigkeit durch das Spiel, den schönen Schein der Kunst, zur moralischen Freiheit, aus dem physischen Notstaat durch den ästhetischen Staat in den moralischen zu führen. Aus der Erkenntnis dieser Aufgabe der Kunst kam er zur Prüfung ihres Standes in seiner Zeit. Er hat sie durchgeführt in seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ (1795/96). Hier erscheint Schiller als der große Moralist, der in der Erklärung des Zwiespaltes seiner Zeit sich als Schüler Rousseaus wie Kants erweist, sich aber mit Kant von Rousseau entfernt um sich schließlich gegen ihn zu stellen aus dem Bewußtsein der moralischen Freiheit des Menschen, dessen Ideal und seine Verwirklichung in der Zukunft, nicht im goldenen Zeitalter, dem Paradies der Vergangenheit, liege. Hier ragt Schillers Größe, aber auch seine Grenze. Als reine Willensnatur überwand er Rousseau, dessen Willensschwäche ihn rückwärts

blicken ließ nach einem verlorenen Paradies der Natur, als Künstler Kant, der sich der Vorherrschaft des Verstandes nicht zu entwinden vermochte. Beiden aber blieb er verhaftet in der Voraussetzung aller seiner philosophischen Schriften, nämlich in der Erklärung des Zwiespaltes des sentimentalischen Zeitalters wie des einzelnen Menschen aus der rationalistischen Auffassung des Sündenfalles und der auf sie gegründeten Philosophie der Geschichte. „Wir waren Natur ... und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen“ — das war seine Kulturdefinition. Rein durch sich selbst, aus eigener moralischer Kraft soll die gefallene Menschheit, die im Zustand der Sünde ist, den Weg zum wahren Paradies der Zukunft finden und erringen. Allein hier klappte ein Widerspruch, in dem Schiller als rationalistischer Optimist, als Kind seines Jahrhunderts noch befangen blieb, eben der zwischen Natur und Moral, zwischen Naivität und Sentimentalität. So wurde für ihn die Aufgabe der ästhetischen Erziehung des Menschen eine unendliche, weil die der Vereinigung der Naivität und Moralität, der naiven und sentimentalischen Dichtung eine unendliche ist.

Für Kleist fielen die Begriffe der Glückseligkeit und der Vollkommenheit zusammen, das hatte er in frühester Jugend erkannt und im „Aufsatz den sichern Weg des Glücks zu finden“ darzustellen versucht. Schiller aber trennte sie, und darauf baute er gerade seine Philosophie: „Solange wir bloße Naturkinder waren, waren wir glücklich und vollkommen; wir sind frei geworden und haben beides verloren. Daraus entspringt eine doppelte und sehr ungleiche Sehnsucht nach der Natur, eine Sehnsucht nach ihrer Glückseligkeit, eine Sehnsucht nach ihrer Vollkommenheit. Den Verlust der ersten beklagt nur der sinnliche Mensch; um den Verlust der andern kann nur der moralische trauern.“ Zwar hatte er selbst in „Anmut und Würde“ (1793) schon diesen Zwiespalt zu überwinden versucht, als er gegen Kant geeifert und gefragt hatte, warum die schöne Seele, die vollendete Menschheit, ihrem Triebe nicht solle trauen dürfen, ohne ihn erst vor dem Grundsatz der Moral abhören zu müssen. Aber diese vollendete Menschheit war eben das Ziel in der unendlichen Ferne der Zukunft, und so blieb Schiller praktisch Moralist. Der Gegensatz von Rationalismus und Sentimentalismus ist auch hier noch nicht überwunden. Deutlich stellt Schiller sich in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung auf die Seite

Sichtes, wenn es gilt sich zu entscheiden entweder zur Flucht vor dem Jahrhundert, den Mißbräuchen, der moralischen Anarchie, der Willkür und Unordnung der Gesellschaft oder zum frohgemuten und für ihn sieges sicheren Kampfe gegen sie. Hier gerade gewinnt Schiller aus dem Wissen um seine Einsamkeit sein hohes Selbstbewußtsein, dem nichts unüberwindlich erscheint, und es ist, als ob er an Kleist die Worte gerichtet hätte, die Rousseau galten: „Sorge . . . dafür, daß du selbst unter jenen Befleckungen rein, unter jener Knechtschaft frei, unter jenem launischen Wechsel beständig, unter jener Anarchie gesetzmäßig handelst. Fürchte dich nicht vor der Verwirrung außer dir, aber vor der Verwirrung in dir; strebe nach Einheit, aber suche sie nicht in der Einförmigkeit; strebe nach Ruhe, aber durch das Gleichgewicht, nicht durch den Stillstand deiner Tätigkeit.“ Sichte hatte in der fünften Vorlesung über die Bestimmung des Gelehrten vom Jahre 1794 die beiden Diskurse Rousseaus über die Frage, ob die Künste und Wissenschaften zur Veredelung der Sitten beigetragen haben, und über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen, einer unerbittlichen Kritik unterzogen. Durch ihn war Schiller unmittelbar beeinflusst in seiner Kritik Rousseaus und in seiner moralischen Stellung zu den Fragen seines Jahrhunderts überhaupt. Damit hatte Schiller sich auf eine Seite gestellt, auf der Kleist die Lösung seiner Not nicht zu finden vermochte.

Es schien nun zunächst, als ob Kleist sich in die Tradition der poetischen Köpfe seiner Familie fügen wollte, als er nach seinem Zusammenbruche an der Kantischen Philosophie dem lange gehörten Rufe Rousseaus folgte. Sein Vetter Franz Alexander von Kleist hatte nach dem Ideale Rousseaus eine Musterehe auf dem Lande geführt, und der bekanntere Ewald von Kleist, der Freund Gleims und Lessings, der Sänger des Frühlings, hatte auch die „Sehnsucht nach Ruhe“ gesungen, in der es hieß: „Ein wahrer Mensch muß fern von Menschen sein.“ Ihn gerade kritisierte Schiller als Dichter der elegischen Gattung neben Rousseau, der gerne das leere Geräusch der Gesellschaft fliehe und im Schoße der leblosen Natur die Harmonie und den Frieden finde, den er in der moralischen Welt vermissen. Allein selbst in die Natur noch verfolge ihn „das ängstliche Bild seines Zeitalters und leider auch seine Fesseln“. Denn: „Was er fliehet, ist in ihm, was er suchet, ist ewig außer ihm. . .“ Das eben schien auf Heinrich von Kleist nicht minder zuzutreffen. Aber lag in alledem

keine Berechtigung? Und war nicht in Schillers Philosophie ein großer Widerspruch, wenn er in der Sehnsucht des sentimentalischen Menschen nach der Natur zwar die nach ihrer Vollkommenheit als des sittlichen Menschen würdig, aber nicht die nach ihrer Glückseligkeit, als nur dem sinnlichen Menschen erlaubt, gelten ließ? Wie konnte der Dichter gerade den sinnlichen vom sittlichen Menschen trennen, der im Genie, dem Kinde der Natur, das bloß von ihr „oder dem Instinkt, seinem schützenden Engel“ geleitet war in einer unecht gewordenen Welt, das Ideal der Menschheit erkannte, dem auch der sentimentalische Mensch, vor allem aber der sentimentalische Dichter, zustreben sollte? Er selbst mußte ja anerkennen vom Genie: „Dichter dieser naiven Gattung“ — und die Naivität macht gerade das Genie aus! — „sind in einem künstlichen Weltalter nicht so recht mehr an ihrer Stelle. Auch sind sie in demselben kaum mehr möglich, wenigstens auf keine andere Weise möglich, als daß sie in ihrem Zeitalter wild laufen und nur durch ein günstiges Geschick vor dem verstümmelnden Einfluß desselben geborgen werden. Aus der Sozietät selbst können sie nie und nimmer hervorgehen; aber außerhalb derselben erscheinen sie noch zuweilen, doch mehr als Fremdlinge, die man anstaunt, und als ungezogene Söhne der Natur, an denen man sich ärgert.“

Der Moralist Schiller mochte sich im Kampfe gegen die Verderbnis der Gesellschaft gefallen, weil hier seine sittliche Größe, sein heroischer Wille sich in ihrer ganzen Schönheit und Erhabenheit offenbaren konnten — der Dichter wußte, daß ein Einzelner aus sich allein nicht die Grundlagen einer großen Kunst zu erschaffen vermochte. Auch er war heimatlos herumgezogen, Flüchtling und Wanderer nach einem Ziele, das ewig nur in seiner Sehnsucht blieb. Um Weimar war eine kleine Welt im politischen Chaos seiner Zeit entstanden, die Goethe für sich auszubauen verstand und die den Dichtern Schutz gewährte, eine kleine Insel, ein Ersatz nur für die ersehnte große Welt gemeinsamen Lebens und einer festgegründeten Kultur, in der der Dichter seine Stelle fand als Kunder und Seher, in der gemeinsame Geschichte, Tradition, Sitte und Religion den Boden schufen, auf dem die Gemeinschaft des Blutes und des Schicksals das heilige Band der Geister flocht. Der Individualismus des Zeitalters, den Goethe und Schiller mit ihrer individuellen Hochkultur beantworteten, zerbrach an seinen eigenen persönlichen wie politischen

Grenzen — denn der Absolutismus ist nichts anderes als politischer Individualismus, politische Selbstherrlichkeit des Individuums, das sich zuletzt jeder allgemeinen, objektiven, übergeordneten Gesetzesbindung enthoben hat und seine eigene Vernunft, seinen Willen und seine Willkür zum Maßstab und Führer des öffentlichen Lebens machen möchte, ein Widerspruch in sich selbst. Der junge Schiller wurde Revolutionär aus Haß gegen seinen Landesherrn. Aber er sah zunächst nur die subjektive Seite des Problems, nicht die soziale und politische, die geistespolitische und die religiöse vor allem. Aus freigeistig moralisierendem Individualismus heraus waren die geistigen Führer jener Zeit zu Revolutionären geworden, die in Umsturz und Änderung der Verhältnisse den Weg zur wahren Freiheit zu finden glaubten, bis sie die französische Revolution ihren Irrtum erkennen ließ. Hinter den Fluchtgedanken und der Sehnsucht in die Ferne lag die Sehnsucht nach einer wahren Heimat des Dichters, wo sie den Boden zu wahren Wachstum zu finden hofften, wo Menschen ihres Wesens waren, denen sie sich mitteilen konnten und denen Mitteilung natürliche Notwendigkeit war, nach einem Lande, wo die Kunst öffentliche Geltung hatte als Führerin und Kunderin des politischen Lebens. Den Druck der kulturellen und politischen Verhältnisse seiner Zeit und Heimat auf sein Genie empfand Schiller gerade so wie Kleist, nur daß er moralisch und ästhetisch antwortete: er war in jenem Alter noch Freigeist und Moralist, wo Kleist, der später Geborene, schon eine in absoluter Wahrheit ruhende Religion, eine auf Gemeinschaft des Blutes, des Bodens und der Geschichte gegründete Volks- und Schicksalsgemeinschaft ersehnte — zunächst freilich noch unbewußt.

Dem Genie in Kleist fehlte der Inhalt, den es formen, der Kulturgrund, auf den es bauen konnte. So wenig ihm die Kantische Welt der Erscheinung genügen konnte, so wenig konnte es der schöne Schein als die eigentliche Aufgabe der Kunst, in dem Schiller den Dualismus der Kantischen Weltanschauung wie den Bruch im Geistesleben seiner Zeit überhaupt zu überwinden suchte. Zwar ist Schillers schöner Schein durchaus nicht das, was Kleist in der Kantischen Philosophie als Schein erkannte: es ist der vom Menschen im freien Spiele bewußt geschaffene schöne Schein der Kunst; was Kleist in Verzweiflung stürzte aber ist der logische Schein gegenüber der logischen Wahrheit. Ausdrücklich verwahrt sich Schiller gegen eine

Verwechslung beider im sechsundzwanzigsten Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen: „Es versteht sich von selbst, daß hier nur von dem ästhetischen Schein die Rede ist, den man von der Wirklichkeit und Wahrheit unterscheidet, nicht von dem logischen, den man mit derselben verwechselt — den man folglich liebt, weil er Schein ist, und nicht, weil man ihn für etwas Besseres hält. Nur der erste ist Spiel, da der letzte bloß Betrug ist. Den Schein der ersten Art für etwas gelten lassen, kann der Wahrheit niemals Eintrag tun, weil man nie Gefahr läuft, ihn derselben unterzuschieben, was doch die einzige Art ist, wie der Wahrheit geschadet werden kann; ihn verachten, heißt alle schöne Kunst überhaupt verachten, deren Wesen der Schein ist.“ Allein dieser schöne Schein vermochte die logische Wirklichkeit nicht zu ersetzen, er hatte nur Sinn auf Grund einer gelebten oder geglaubten Wirklichkeit, die er vorführte zur Erhebung der Menschen. Irgendwo mußten der ästhetische Schein und die logische Wahrheit sich treffen, in einer ewigen Einheit sich finden. Eine Trennung beider hatte für Kleist keinen Sinn. Freilich war Schillers eigene Entwicklung mit seinen philosophischen Schriften nicht abgeschlossen und seine poetischen Werke des reifen Mannesalters weisen deutlich den Weg, den auch er gehen mußte, um auf realem politischem und religiösem Grunde das Gebäude der Kunst zu errichten. Hier schon sollte der ästhetische Schein auf logischer Wahrheit ruhen. So heißt es im Vorwort zur Braut von Messina: „Und eben darum weil die wahre Kunst etwas Reelles und Objektives will, so kann sie sich nicht bloß mit dem Schein der Wahrheit begnügen; auf der Wahrheit selbst, auf dem festen und tiefen Grunde der Natur errichtet sie ihr ideales Gebäude.“

Sehnsucht ohne Gegenstand, das war die ungeheure Gefahr, der Kleist sich nun preisgegeben sah. Eben deshalb konnte ihm Schillers Welt des schönen Scheines nicht genügen, wie ihm die Kantische Erscheinungswelt nicht genügen konnte, wo das Ding an sich in unerreichbare Ferne gerückt, zum Unerreichbaren an sich gemacht, wie Gott selbst in unerreichbare Ferne entschwinden war. Es war die Gefahr, die das Genie in einer sentimentalischen Zeit durchleben mußte, und sie gerade hat Goethe selbst durchlitten und in „Werthers Leiden“ dargestellt. In diesem Werke erkannte Schiller selbst die Tat des Genies, des „naiven Dichtergeistes“, das sich selbst als sentimentalischen Charakter zeichnete: „Ein Charakter,

der mit glühender Empfindung ein Ideal umfaßt und die Wirklichkeit flieht, um nach einem wesenlosen Unendlichen zu ringen, der, was er in sich selbst unaufhörlich zerstört, unaufhörlich außer sich sucht, dem nur seine Träume das Reelle, seine Erfahrungen ewig nur Schranken sind, der endlich in seinem eigenen Dasein nur eine Schranke sieht und auch diese, wie billig ist, noch einreißt, um zu der wahren Realität durchzudringen“ — der Mensch, der nach dem Absoluten drängte und nicht glauben konnte, mußte in sich selbst zerbrechen. Aber eben weil Kleist Kants Welt der Erscheinung durch das ewig verschlossene Ding an sich zur Welt des Scheines werden mußte, mußte er sich dem Wertherschicksal ausgeliefert sehen. Daß die Macht des schönen Scheines ohne eine dahinterstehende Realität, zu der er gerade führen sollte, das Sein des Menschen umgestalten könne, wie Schiller glaubte, weil er ihn von den Schranken der Sinnlichkeit entbinden sollte, das konnte Kleist nicht glauben. Die Spaltung zwischen Natur und Bewußtsein, ausgedrückt in naiv und sentimental, konnte so nicht überwunden werden.

Wenn also Kleist nun dem Rufe Rousseaus zurück zur Natur folgte, so schien es, als ob er mit ihm der Aufgabe, die durch sein Genie ihm gegeben war, sich entziehen wollte, und als ob er mit ihm der Verurteilung Schillers verfallen wäre, der Rousseau so kritisierte: „Seine leidenschaftliche Empfindlichkeit ist schuld, daß er die Menschheit, um nur des Streites in derselben recht bald loszuwerden, lieber zu der geistlosen Einförmigkeit des ersten Standes zurückgeführt, als jenen Streit in der geistreichen Harmonie einer völlig durchgeführten Bildung geendigt sehen, daß er die Kunst lieber gar nicht anfangen lassen, als ihre Vollendung erwarten will, kurz, daß er das Ziel lieber niedriger steckt und das Ideal lieber herabsetzt, um es nur desto schneller, um es nur desto sicherer zu erreichen.“ Hatte Schiller aber damit den tiefsten Grund der seelischen Leiden Rousseaus erkannt und war Kleists Wesen damit zu erschöpfen? Hinter der Sehnsucht nach Ruhe, nach dem Glück und dem Frieden der unschuldigen Natur lag ein ganz Anderes verborgen, das durch Schillers Moralität nicht zu lösen war: die Sehnsucht nach Erlösung aus dem Zwiespalt des menschlichen Lebens, der eigenen durch ihn erkrankten Seele. Das „Naive der Gesinnung“, wie Schiller sich ausdrückte, das heißt die Reinheit,

Unschuld und Ungepaltenheit des Wesens, wurde, wie er gleichfalls sagt, „durch einen Effekt der poetisierenden Einbildungskraft ... von dem Vernünftigen auf das Vernunftlose übergetragen“, auf die Natur. Die Sehnsucht nach der Natur zurück konnte nur symbolisch sein: in ihr wollte der zwiespältige Mensch untertauchen, um seine verlorene Einheit wiederzufinden, sein unseliges Bewußtsein, das ihn mit der Qual des Wissens um seine Gespaltenheit, Unvollkommenheit und Sündhaftigkeit belastete, aufgehen lassen im Unbewußten, im reinen unschuldigen Sein der Natur! Der Moralist Schiller sah nicht genug, daß es hier nicht um die physische Ruhe des Leibes, sondern um die metaphysische der Seele ging, daß der sündige Mensch den verfehlten Weg zurück zu seinem Ausgange finden wollte, zurück zum Paradiese, um gleichsam von vorne anzufangen, um nun den Fall in die Sünde und ihre Folgen, den Zwiespalt und die Zerrissenheit des Wesens, zu vermeiden. Aber es führte kein Weg zum Paradies zurück. So lastete die Qual des Wissens um sein sündiges Sein, des Gewissens, auf seiner Seele, und keine symbolische Handlung vermochte ihn von dieser wirklichen Bürde zu befreien. Kleist erkannte, daß er dem Rufe, der vom Genius an ihn erging, so nicht genügen konnte, und das drückte ihn nieder, das machte ihn auch physisch krank. Die Last war zu schwer für ihn. Das Wissen um die eigene Schuld, die ihn der Kraft zum Höchsten beraubt hatte, drohte ihn vollends zu vernichten. Es war wirklich ein Kampf auf Leben und Tod, um Sein oder Nichtsein. So wenig wie die Flucht zurück zur Natur konnte ihn die in die Ferne, die Sehnsucht nach einer anderen und wahren Heimat, erlösen. Hier hatte Schiller recht: was er floh, das war in ihm, was er suchte, ewig außer ihm! So kam die große Müdigkeit über ihn, die an der Kultur, die keine war, die an sich selbst, weil die metaphysische, ewige Last durch keine physische Kraft, kein irdisches Mittel zu heben war. So ergriff ihn auch die Sehnsucht nach einem anderen Leben, einem anderen Sterne, und die Sehnsucht nach der Ruhe in der Natur ging in die nach der ewigen Ruhe des Todes über.

Die Tragik, die in Kleist aufgebrochen war mit vernichtender Gewalt, war auch in Schiller und Goethe schon lebendig. Moralität konnte die Erlösung nicht mehr bringen. Und so sind Kleist und Hölderlin, in denen sie in ihrer ganzen unerbittlichen Wucht er-

schienen ist, nicht Typen einer neuen Weltanschauung, sondern ihre Vollender im wahrsten Sinne. Aber sie suchten nicht den Weg hinaus über die Moralität durch die metaphysische Wandlung ihres Seins im Glauben, sondern den symbolischen Weg des irdischen Todes im Untergang ins Unbewußte, im schuldlosen Sein der Natur. Denn auch der Sturz des Hölderlinschen Empedokles in den Ätna ist nur eine symbolische Handlung, wie es der Sturz in den Wahnsinn ist.

Unter diesem Zeichen begann Heinrich von Kleist Mitte April 1801 die schon seit dem November 1800 geplante Reise nach Frankreich. Schon vor ihrem Antritt mußte er die Folgen seines inneren Bruches in der Umwelt verspüren: er sollte einen Reisezweck angeben und konnte es nicht, denn niemand konnte sein Unglück verstehen. So gab er die Wissenschaft an, er, der allem Wissen entfliehen wollte. Ulrike, die treue Schwester, deren lustiges Wesen ihn aufregte — und war sie es nicht gerade um des Bruders willen? — begleitete ihn. Von Wilhelmine nahm er Abschied mit der Erkenntnis: „Du hättest ein so ruhiges Schicksal verdient, warum mußte der Himmel Dein Loos an einen Jüngling knüpfen, den seine seltsam gespannte Seele ewig-unruhig bewegt?“ „Denn nichts als Schmerzen gewährt mir dieses ewig bewegte Herz, das wie ein Planet unaufhörlich in seiner Bahn zur Rechten und zur Linken wankt, und von ganzer Seele sehne ich mich, wonach die ganze Schöpfung und alle immer langsamer und langsamer rollenden Weltkörper streben, nach Ruhe!“

Aber seltsam. Nun blühte aus seiner Melancholie die Welt um ihn wie neu auf. Die Natur offenbarte sich ihm in ihrer unendlichen Pracht, und die Musik seiner Sprache begann sich zu heben mit den Wäldern und Höhen um ihn und in Wellen hinzuströmen wie die Flüsse und die fernen Berge. Wieder kam er nach Dresden wie vor acht Monaten, aber jetzt war die Binde von seinen Augen gefallen, und es war ihm wie „der erste Eintritt in diese ganz neue Welt voll Schönheit“. Er ging in die Galerien, wo der unererschöpfliche Reichtum der Formenwelt ihm Herz und Sinne bewegte und ihn abzog „von dem traurigen Felde der Wissenschaft“. Täglich wuchs der neu erwachte Sinn des Auges und er fragte sich, ob es ihm nicht möglich sein könnte bildender Künstler zu werden. Denn er beneidete diese Menschen, „welche kein Zweifel

um das Wahre, das sich nirgends findet, bekümmert, die nur in dem Schönen leben, das sich doch zuweilen, wenn auch nur als Ideal, ihnen zeigt". Das Erhebendste aber, was er sehen konnte, die Krone all dieser Herrlichkeit war die Sixtinische Madonna Raphaels. Stundenlang stand er, oft in Begleitung edler Frauen, „vor der Mutter Gottes, vor jener hohen Gestalt, mit der stillen Größe, mit dem hohen Ernste, mit der Engelreinheit". Er war wie verwandelt. Das Geheimnis der Kunst tat sich ihm auf im schmerzlichen Erwachen seines eigenen Genius, und er begriff, daß alles, was den Menschen innerlich bewegt, auch zum Ausdruck drängt, weil der Mensch eine Einheit von Leib und Seele ist. Hier war das Mittel der Mitteilung, um das der Rationalist vergeblich geklagt hatte, wie von selbst gefunden, und in welcher Vollendung! Das Wunder der Schöpfung und der Gnade muß Wort, Ton und Bild werden, damit die geschaute Herrlichkeit des Innern allen sichtbar und hörbar durch die Schöpfung jauchzt im Werke der Kunst. Durch sie begann er den Weg zur Religion zu finden, und in der Religion erschloß sich ihm der innerste Sinn seiner eigenen furchtbaren Qual: „Nirgends fand ich mich aber tiefer in meinem Innersten gerührt, als in der katholischen Kirche, wo die größte, erhebendste Musik noch zu den andern Künsten tritt, das Herz gewaltsam zu bewegen. Ach, Wilhelmine, unser Gottesdienst ist keiner. Er spricht nur zu dem kalten Verstande, aber zu allen Sinnen ein katholisches Fest. Mitten vor dem Altar, an seinen untersten Stufen, kniete jedesmal, ganz isoliert von den Andern, ein gemeiner Mensch, das Haupt auf die höheren Stufen gebückt, betend mit Inbrunst. Ihn quälte kein Zweifel, er glaubt — Ich hatte eine unbefschreibliche Sehnsucht mich neben ihn niederzuwerfen, und zu weinen — Ach, nur einen Tropfen Vergessenheit, und mit Wollust würde ich katholisch werden —. Doch davon wollte ich ja eben schweigen." Was war dieser Tropfen Vergessenheit, der ihn hinderte den Weg zu finden um sich von der Last seiner Seele zu befreien? Das Geheimnis wollte nicht über seine Lippen, er konnte nicht beichten, weil er nicht glauben konnte. Aber es führte kein anderer Weg zur Erlösung von der furchtbaren Qual, die ihm das Herz abdrückte und ihm die Kraft zur Erfüllung seiner hohen Sendung nahm. Kleist konnte sich nicht beugen, titanische Qual verschloß ihm die Lippen.

In der Aufgeschlossenheit jener Tage, die ihm die Welt zum ersten Male zeigten, wie sie der Dichter aus der Fülle seiner glühenden Seele schaute, schlich sich eine leise Neigung in sein Herz zu einem Mädchen, dessen freundlich schönes Bild ihm die Erinnerung verklärte. Er verbrachte die „frohesten Stunden seines Lebens“ in Gesellschaft der beiden Fräulein von Schlieben, die er seiner Braut als „arm und freundlich und gut“ schildert. Karoline — so hieß die eine, die Braut des Malers Lohse, mit dem Kleist später in die Schweiz wanderte — flocht an einem schönen Morgen des 16. Mai 1801 einen Kranz, in dem sie wie auch er den „Glücks-Kranz“ ihres Lebens sahen und mit dem Kleist die Erinnerung an das erste Wissen um seinen Namen als einen „Dichternamen“ verband. Der Goldglanz, in dem er sein „liebes Dresden“ erblickte, erschien ihm immer um die Gestalt ihrer jüngeren Schwester Henriette; in ihr blieb ihm die himmlische und die irdische Verückung jener Stunden verkörpert. „Wenn ein fremder Maler eine Deutsche malen wollte, und fragte mich nach der Gestalt, nach den Zügen, nach der Farbe der Augen, der Wangen, der Haare, so würde ich ihn zu Ihrer Schwester führen und sagen, das ist ein ächtes deutsches Mädchen“, schrieb er in tiefer Dankbarkeit für die Liebe, die er bei ihnen gefunden hatte, an Karoline.

Über Leipzig, Halle, Halberstadt, Wernigerode, Ilseburg, von wo ausfieden Brocken bestiegen, Goslar, Göttingen und Frankfurt kamen die Geschwister nach Mainz. Eine stürmische Rheinfahrt wie ein Unfall mit den scheuenden Pferden brachten Kleist das Zufallsspiel des Lebens zum Bewußtsein, des Lebens, in dem er nur dann einen Wert erblickte, wenn man es erhaben wegwerfen konnte. „Wer es mit Sorgfalt liebt, moralisch tot ist er schon, denn seine höchste Lebenskraft, nämlich es opfern zu können, modert, indessen er es pflegt.“ In Straßburg änderten sie ihren Plan über die Schweiz nach Südfrankreich zu gehen und fuhren auf direktem Wege nach Paris um zu den „Friedensfesten“ dort zu sein. Am 14. Juli wohnten sie dem Jahrestage der Zerstörung der Bastille bei, „an welchem zugleich das Fest der wiedererrungenen Freiheit und das Friedensfest (des Friedens von Luneville vom 9. Februar 1801) gefeiert ward“. Aber welche Enttäuschung mußte er erleben! Die Franzosen waren durch die Revolution nur oberflächlicher und leerer geworden. „Rousseau ist immer das 4^e Wort der Franzosen; und

wie würde er sich schämen, wenn man ihm sagte, daß dies sein Werk sei? — "Überall sah Kleist nur Betäubung und Taumel, Flucht vor der ernstesten Forderung der Zeit in den Schein, das Spiel einer gleichsam leer laufenden Form einer alten Kultur, aus der der belebende Geist und die bewegende Seele entflohen waren. Hätten die Aufklärer nur die Hälfte von dem Schönen und Guten, von dem sie in ihren großen Werken schrieben, getan, es stünde besser um die Menschheit. „Woher das Schicksal diese Nation führen wird — ? Gott weiß es. Sie ist reifer zum Untergange als irgend eine andere europäische Nation.“ Das Bewußtsein der Einsamkeit überfiel ihn in der Weltstadt mit doppelter Gewalt. Hier konnte er nicht bleiben. Seine Schilderung von Paris im Briefe an Luise von Zenge, Wilhelminens Schwester, verrät bereits den zum eigenen Urteil gereiften Dichter. Sie ist gegen die Tiecks im „William Lovell“ und auch gegen die Rousseaus in der „Neuen Heloise“ mit ungleich größerer dichterischer Kraft und Anschaulichkeit gegeben, von tiefem Humor durchspielt, und erweist die gleich feine Kenntnis Kleists vom ernstesten deutschen Wesen wie vom Wiß des beweglichen Franzosen. Mit einem mächtigen Jean Paulisierenden Hymnus auf die Natur und einer unendlich fein gezeichneten Szene scheuer Liebe im nächtlichen hameau de Chantilly schließt er den Brief. In dieser Zeit arbeitete er an seinem ersten Drama „Die Familie Schroffenstein“. „Ich habe mir“, schrieb er an seinem 24. Geburtstage an Wilhelmine, „... in einsamer Stunde ... ein Ideal ausgearbeitet; aber ich begreife nicht, wie ein Dichter das Kind seiner Liebe einem so rohen Haufen, wie die Menschen sind, übergeben kann. ... Dich wollte ich wohl in das Gewölbe führen, wo ich mein Kind, wie eine vestalische Priesterin das ihrige, heimlich aufbewahre bei dem Schein der Lampe.“ Nun sollte ihn nichts mehr hindern seine Bestimmung ganz nach dem Willen der Natur im Sinne Rousseaus zu erfüllen. In die Schweiz wollte er gehen, sich ein Bauerngut kaufen, um Ruhe vor den eigenen Leidenschaften, seinem unseligen Ehrgeiz zu finden: „Denn nur in der Welt ist es schmerzhaft, wenig zu sein, außer ihr nicht.“ Wilhelmine sollte ihm folgen und dann wollte er seine drei Wünsche verwirklichen, die er in immer neuen Wendungen wiederholte: ein Haus, ein Weib und ein Kind zu haben, den Inbegriff des irdischen Glückes.

Am 17. November verließen die Geschwister Paris und fuhren

nach Deutschland zurück. Kleist lebte im Ringen um sein erstes Werk bereits in starker innerer Spannung und diese entlud sich oft in heftigen Ausritten zwischen ihm und Ulriken. In Frankfurt a. M. trennte er sich von ihr und wanderte mit dem Maler Lohse über Darmstadt, die Bergstraße nach Heidelberg, von hier nach Karlsruhe; bei Straßburg gingen sie über den Rhein und durch das französische Elsaß nach Basel. Eine Stunde vor seiner Abreise von Paris hatte er einen Brief Wilhelminens erhalten, in dem sie erklärte ihm nicht in die Schweiz folgen zu können, weil ihre Kindesplichten und ihr schwacher Körper es ihr nicht erlaubten. Diese Weigerung der Braut hatte seine Spannung ins Unerträgliche gesteigert, er fühlte, daß er alles lassen mußte, was ihn mit der Heimat verband. So kam es auch zwischen ihm und Lohse zu heftigem Streite, in dem Kleists zermarterte Seele zwischen Todesgedanken und rührendem Werben um die Liebe des Freundes, als des einzigen Menschen, der ihm jetzt geblieben war, hin und her gerissen wurde. „Es ist mein thörigt überspanntes Gemüth, das sich nie an dem, was ist, sondern nur an dem, was nicht ist, erfreuen kann“, mußte er bekennen. Er fühlte, daß ihm kein Mensch helfen konnte. Schon bei seinem Abschiede von Wilhelmine und der Heimat hatte er ihr aus Berlin geschrieben: „Ich habe mich wie ein spielendes Kind auf die Mitte der See gewagt, es erheben sich heftige Winde, gefährlich schaukelt das Fahrzeug über den Wellen, das Getöse übertönt alle Besinnung, ich erkenne nicht einmal die Himmelsgegend, nach welcher ich steuern soll, und mir flüstert eine Ahndung zu, daß mir mein Untergang bevorsteht —“ und er hatte ihr selbst in einem Briefe aus Paris bekannt, daß er sich schon oft gefragt habe, ob es nicht seine „Pflicht“ sei, sie „von dem zu trennen, der sichtbar seinem Abgrunde entgeneilt“.

Von Basel reiste er nach Bern um Ischokke, den er von Frankfurt her kannte, zu treffen. Hier fand er einen fröhlichen Kreis, der ihn zu Zeiten sein Leid vergessen ließ, und sein erstes Schaffen mit persönlicher Theilnahme begleitete: neben Ischokke Ludwig Wieland, den Sohn des verehrten Dichters, und Heinrich Geßner, den Schwiegersohn Wielands und Sohn des Idyllendichters. Die politische Lage der Schweiz verhinderte seinen Plan ein eigenes Landgut zu kaufen und wirklich ein Bauer zu werden. Napoleon benützte den Zwiespalt zwischen der alten patrizischen und der uni-

tarischen Partei (für die ungeteilte Helvetische Republik) um die Schweiz unter seine Oberherrschaft zu bringen. Kleist schreckte schon der Gedanke zurück an „die bloße Möglichkeit, statt eines Schweizerbürgers durch einen Taschenspielers Kunstgriff ein Franzose zu werden“. Er mietete für den Sommer ein Häuschen auf der Delosae-Insel am Ausfluß der Aare aus dem Thunersee, das er Anfang April 1802 bezog. Hier, im Anblick der ewigen Berge, ging dem „armen Kauz aus Brandenburg, wo . . . der Künstler bei der Arbeit eingeschlummert zu sein scheint,“ das Herz auf. Die ersehnte Ruhe und das Glück der Natur schienen gefunden. Niemand wohnte mit ihm auf der Insel, als an der anderen Spitze eine kleine Fischerfamilie, mit der er um Mitternacht auf den See fuhr, wenn sie ihre Netze einzog und auswarf. Der Vater hatte ihm eine Tochter ins Haus gegeben, die ihm die Wirtschaft führte: „ein freundlich-liebliches Mädchen, das sich ausnimmt wie ihr Taufname: Mädeli“, schrieb er Ulriken am 1. jenes Mai 1802, der der glücklichste seines Lebens war. „Mit der Sonne stehn wir auf, sie pflanzt mir Blumen in den Garten, bereitet mir die Küche, während ich arbeite für die Rückkehr zu euch; dann essen wir zusammen; Sonntags zieht sie ihre schöne Schwärzertracht an, ein Geschenk von mir, wir schiffen uns über, sie geht in die Kirche nach Thun, ich besteige das Schreckhorn“ — Kleists Phantasie überspringt hier alle örtlichen Grenzen — „und nach der Andacht kehren wir beide zurück. Weiter weiß ich von der ganzen Welt nichts mehr.“ Die Schönheit und der Friede dieses Lebens, das auch nicht durch einen schwarzen Gedanken gestört schien, führten ihn zur Höhe seines Glücksempfindens. „Ein Kind, ein schön Gedicht, und eine große Tat“ schien ihm das Höchste, was ein Mann auf dieser Erde erringen konnte. Fern von der Heimat fühlte er den Druck nicht mehr, den er empfand, als er die „zehn zwölf Augen“ seiner Angehörigen erwartungsvoll auf sich gerichtet sah. Ein frohes Schaffen begann. Manchmal besuchten ihn die Freunde, denen er vorlas und deren erstaunte Anerkennung ihn zu neuem Schaffen begeisterte. Drei große Dramenpläne beschäftigten ihn: Peter der Einsiedler, Leopold von Österreich und Robert Guiskard. Bald nahm ihn das letzte Drama allein gefangen. Tage und Nächte arbeitete er durch, es ging ihm über die Kraft. Die Furcht er könnte sterben, ehe er sein Werk vollendet hätte, kam über ihn und ließ ihm keine Ruhe. Seine

Gedanken jagten und rissen den Stürzenden mit fort. Das Bild der Lieben in der Heimat tauchte wieder vor ihm auf, und die großen Hoffnungen, die er bei ihnen erweckt hatte und die er nun vielleicht nie erfüllen konnte, fielen ihm ein: „Ach, es ist unverantwortlich den Ehrgeiz in uns zu erwecken, einer Furie zum Raube sind wir hingegeben.“ Nie mehr konnte er zurück zu ihnen, wenn ihm das Große nicht gelang: „Ich aber drücke mich an ihre Brust und weine, daß das Schicksal, oder mein Gemüth — und ist das nicht mein Schicksal? eine Kluft wirft zwischen mich und sie.“

Da kam zur Vollendung seines Schmerzes nach fünf Monaten nochmal ein Brief von Wilhelmine; sie hatte ihn um die Jahreswende mit den rührendsten Ausdrücken gebeten zurückzukehren ins Vaterland. Er hatte schon versucht sie zu vergessen und ihr Bild aus seinem Herzen zu tilgen, als ihn sein Dämon gefangen nahm. — Aufs neue blutete die Wunde, Heimat und Welt versanken vor seinem sich verdunkelnden Auge, der Wahnsinn drohte ihn zu umfassen, da schluchzte er auf: „Liebes Mädchen, schreibe mir nicht mehr. Ich habe keinen andern Wunsch als bald zu sterben.“

Er brach nun wirklich zusammen. Zwei Monate lag er krank beim Arzt und Apotheker Wyttenbach in Bern. Da kam die treue Schwester um ihn heimzuholen. Sie fand ihn schon wieder gesund am Arbeitstische sitzend. Er besuchte mit ihr die Aarinsel und wollte dann nach Wien, offenbar seiner Vorstudien zu „Leopold von Österreich“ wegen. Die Unruhen des Bürgerkrieges bestimmten sie aber zur direkten und beschleunigten Heimreise mit dem ausgewiesenen jungen Wieland. Die Geschwister trennten sich, Kleist ging nach Jena und bald darauf nach Weimar und besuchte im nahen Oßmannstedt den alten Wieland, dem der Sohn schon viel von dem „außerordentlichen Genie“ erzählt hatte. Man nahm ihn wie ein Glied der Familie auf und räumte ihm ein Zimmer ein. Schon im November 1802 war er ganze Tage dort, verbrachte die Weihnachtstage im Kreise der Familie und zog im Januar auf ihr Drängen ganz hinaus. Er war zur Ruhe gekommen und damit begann aufs neue sein Schaffen. Am 9. Dezember 1802 schrieb er: „Mein liebes Ulrikchen, der Anfang meines Gedichtes, das der Welt deine Liebe zu mir erklären soll, erregt die Bewunderung aller Menschen, denen ich es mittheile. O Jesus! Wenn ich es doch vollenden könnte! Diesen ein'gen Wunsch soll mir der Himmel erfüllen; und dann, mag er

thun, was er will.“ Wieland, der seine Seelenkenner, fand bald Zugang zu dem räthselhaften, geheimnisvollen Wesen des jungen Dichters. Eines Tages ließ sich Kleist bewegen ihm aus dem Gedächtnis einige Szenen seiner Tragödie „Robert Guiskard“ vorzutragen. Wieland war überwältigt. Kleist, der Einsame, der nach einer verstehenden Seele dürstete, bemerkte die Bewegung des berühmten Dichters, die Sprache verging ihm in übermächtiger Freude, er stürzte zu seinen Füßen nieder, „seine Hände mit heißen Küssen überströmend“. Es war „der stolzeste Augenblick seines Lebens“. Wochen seligen Schaffens folgten, er schrieb an Ulrike: „In Kurzem werde ich dir viel Frohes zu schreiben haben; denn ich nähere mich allem Erdenglück.“ Aber im gleichen Briefe schon fügte er bei: „Ich habe hier mehr Liebe gefunden, als recht ist, und muß über kurz oder lang wieder fort; mein seltsames Schicksal!“ — Luise, die jüngste Tochter Wielands, hatte eine heftige Liebe zu dem „zauberischen Kleist“ erfaßt. Die wunderbare Welt, die in dieser Seele lebte, mußte sich irgendwie in seiner Erscheinung äußern, denn mehrfach ist es bezeugt, daß er gerade damals alle Menschen, besonders Frauen, unbewußt in seinen Bann zog. Kleist mußte wieder fort; jetzt durfte kein Platz für irdische Liebe in seinem Herzen sein. Am 24. Februar 1803 verließ er Oßmannstedt, verbrachte einige trübe Tage in einem Wirtshause in Weimar und ging dann nach Leipzig. Dort nahm er Deklamationsunterricht beim Lektor der Universität, weil er wußte, daß seine Tragödie, gut vorgetragen, „eine ganz ungewöhnliche Wirkung tun“ mußte. Aber er hatte keine Ruhe mehr. Unaufhörlich trieb es ihn weiter, zur Vollendung seines Werkes, was sich äußerlich, da er der Forderung nicht genügen konnte, als symbolische Handlung, als ruheloser Zug von Ort zu Ort auswirken mußte. „Wenn ihr mich in Ruhe ein Paar Monate bei euch arbeiten lassen wolltet, ohne mich mit Angst, was aus mir werden werde, rasend zu machen, so würde ich — ja, ich würde!“ schrieb er nach Hause. „Aber ich muß Zeit haben, Zeit muß ich haben — O ihr Ernynnien mit eurer Liebe!“ Sein Zustand streifte schon an Verfolgungswahn. So kam er Anfang April nach Dresden, wo sich Pfuel seiner annahm. Pfuel wollte mit ihm in die Schweiz zurück und ihm ein äußerlich sorgloses Leben sichern, damit er sein Werk vollenden könnte. Nicht ohne sich nochmals an die Schwester gewandt zu haben, wollte Kleist die Hilfe des Freundes beanspruchen, dessen

Mittel beschränkt waren. Ulrike vor allem hatte das Recht ihm zu helfen „den Kranz der Unsterblichkeit zusammen zu pflücken“. Wieder kam die treue Schwester. Am Abend ihrer Abreise erhielt er „von Wieland, dem Alten“ einen Brief: „Sie schreiben mir, lieber Kleist, der Druck mannigfaltiger Familienverhältnisse habe die Vollendung Ihres Werkes unmöglich gemacht. Schwerlich hätten Sie mir einen Unfall ankündigen können, der mich schmerzlicher betrübt hätte. Zum Glück läßt mich die positive Versicherung des Herrn von Werdeck“ — dieser hatte den Brief Kleists an Wieland überbracht —, „daß Sie zeither mit Eifer daran gearbeitet, hoffen und glauben, daß nur ein mißmutiger Augenblick Sie in die Verstimmung habe setzen können, für möglich zu halten, daß irgend ein Hinderniß von Außen Ihnen die Vollendung eines Meisterwerks, wozu Sie einen so mächtigen innerlichen Beruf fühlen, unmöglich machen könne. Nichts ist dem Genius der heiligen Muse, die Sie begeistert, unmöglich. Sie müssen Ihren Guiscard vollenden, und wenn der ganze Kaukasus und Atlas auf Sie drückte.“ Der Brief wirkte wie eine Arznei auf die bereits kranke Seele des Dichters. Es war wirklich ein Werk der Giganten, was er schaffen wollte. „Ich weiß nicht, welche seltsame Vorstellung von einer unvernünftigen Angst meiner Verwandten über mich, in meinem Hirn Wurzel gefaßt hatte“, schrieb er daraufhin an Ulrike. Er war von einer „fixen“ Idee, wenigstens auf einige Zeit, befreit. Die Verantwortung, die er gegenüber der Welt fühlte, hatte sich gleichsam nach außen gekehrt und war ihm nun in eingebildeten Erwartungen seiner Verwandten von ihm erschienen.

Über Leipzig, das sie am 20. Juli verließen, reisten die Freunde in die Schweiz. Fast alle Nachrichten fehlen über den Verlauf dieser Reise. Sie besuchten die Stätten seines ersten Schweizer Aufenthaltes, Bern und Thun, und gingen dann über die Alpen. Am 21. August trafen sie in Bellinzona die Familie Werdeck, mit der sie nach Varese kamen. Hier und in Madonna del Monte, einem Wallfahrtsorte nordwestlich von Varese, verbrachte Kleist im Kreise der Freunde, zu denen sich Lohse gefunden hatte, trotz der Sorge um sein Werk einen frohen Tag. Der südliche Himmel, die „gewürzreichen Weine und die noch gewürzreicheren Lüfte“ Italiens hatten ihn wie in ein neues, schöneres Dasein versetzt. Dann aber begann der Todeszug. Am 5. Oktober schrieb er aus Genf einen Brief an die Schwester, in dem

der Schmerz dieser hohen Seele zittert. Das Wissen um das Ungeheure, was er zu sagen hatte, und die Erkenntnis zugleich, daß sein eigenes Vermögen wie das seiner Zeit überhaupt nicht hinreichten, es zu vollenden, drohten ihm das Herz zu brechen. „Ich habe nun ein Halbtausend hinter einander folgender Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet, an den Versuch gesetzt, zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen: jetzt ruft mir unsere heilige Schutzgöttin zu, daß es genug sei. Sie küßt mir gerührt den Schweiß von der Stirne, und tröstet mich „wenn Jeder ihrer lieben Söhne nur eben so viel thäte, so würde unserm Namen ein Platz in den Sternen nicht fehlen“. Und so sei es denn genug. Das Schicksal, das den Völkern jeden Zuschuß zu ihrer Bildung zumißt, will, denke ich, die Kunst in diesem nördlichen Himmelsstrich noch nicht reifen lassen. Thörigt wäre es wenigstens, wenn ich meine Kräfte länger an ein Werk setzen wollte, das, wie ich mich endlich überzeugen muß, für mich zu schwer ist. Ich trete vor Einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich, ein Jahrtausend im Voraus, vor seinem Geiste. Denn in der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied, und es wächst irgendwo ein Stein schon für den, der sie einst ausspricht.“

Sein Ehrgeiz und seine Ruhmgier loderten auf und verzehrten seine geschwächten Kräfte. Hier ging es nicht mehr um persönliche Eitelkeit, es galt die Sendung, die er in der Menschheit hatte, durchzuführen. Und daß hierin seine Kräfte versagten, das brachte ihn dem Wahnsinn nahe. „Und so soll ich denn niemals zu euch, meine theuersten Menschen, zurückkehren? O niemals! Rede mir nicht zu. Wenn du es thust, so kennst du das gefährliche Ding nicht, das man Ehrgeiz nennt. Ich kann jetzt darüber lachen, wenn ich mir einen Prätendenten mit Ansprüchen unter einem Haufen von Menschen denke, die sein Geburtsrecht zur Krone nicht anerkennen; aber die Folgen für ein empfindliches Gemüth, sie sind, ich schwöre es dir, nicht zu berechnen.“

Und dann erhob er seine Anklage gegen das Schicksal in titanischem Troze: „Ist es aber nicht unwürdig, wenn sich das Schicksal herabläßt, ein so hilfloses Ding, wie der Mensch ist, bei der Nase herum zu führen? Und sollte man es nicht fast so nennen, wenn es uns gleichsam Kuxe auf Goldminen gibt, die, wenn wir nachgraben, überall kein ächtes Metall enthalten? Die Hölle gab mir meine

halben Talente, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes, oder gar keins.“

Wieder erhob er sich; Wielands Brief, den er von der Schwester verlangte, sollte ihm den Mut aufs neue stärken. Er klammerte sich an die letzte Rettungsmöglichkeit, um das Gewaltige doch noch zu sagen, ehe er versank. Weiter mußte er, in rasender Fahrt über Lyon nach Paris, „wie von Surien getrieben“, immer das Ideal vor seiner Seele, das er vom Himmel herunterholen wollte. Er wußte, daß er sich mit den Größten seiner Zeit zu messen, sie zu übertreffen hatte. Damals mag er im rasenden Kampfe aufgeschrien haben, er wolle Goethen den Kranz von der Stirne reißen. Mit dem treuen Psuel kam es zu heftigen Auseinandersetzungen. Er wollte mit ihm zusammen sterben. Psuel wich ihm aus. In einer unseligen Stunde zerriß Kleist sein Werk und warf es ins Feuer. Dann verschwand er. Psuel suchte ihn unter den Toten der Morgue. Er aber wanderte, nun wirklich vom Wahne umfangen, nach Norden. In Boulogne sur Mer wollte er sich mit dem Heere des verhaßten Napoleon nach England einschiffen. Er suchte den Tod.

Alle Erklärungsversuche dieser seltsamen Todesfahrt müssen scheitern ohne die Erkenntnis des metaphysischen Grundes, aus dem Kleists Handlungen kamen: der Sehnsucht nach Erlösung. Unbewußt suchte er sie, wie Hölderlin, der in Frankreich herumirrte, fast zu gleicher Zeit.

Kleist stand seit seinem Entschlusse die Heimat zu verlassen, in die französische Schweiz zu gehen, sich ein Bauerngut zu kaufen, um seine drei Wünsche zu verwirklichen und „seine Bestimmung ganz nach dem Willen der Natur zu erfüllen“, unter dem unmittelbaren Einflusse Rousseaus, besonders seines „Emil“. Als er im Ringen um seinen Guiskard zusammenbrach, nahm dieser Einfluß pathologische Formen an: er handelte wie unter dem hypnotischen Zwange Rousseaus. Saint-Preux in der „Neuen Heloise“ muß sich aus dem Schiffbruch seines Lebens retten, den Konflikt, in den er durch seine abenteuerliche Liebe mit den Gesetzen der Gesellschaft und dem Verbote sorgender Eltern geraten ist, beseitigen: „Ach, die größte Gefahr liegt in meinem eigenen Herzen, denn welches Los meiner auch warten möge, fest bin ich entschlossen, ja ich schwöre es: Sie werden mich würdig sehen, vor Ihren Augen zu erscheinen oder werden mich nie wiedersehen.“ Mit Hilfe eines Freundes soll er mit einem Geschwader von

fünf Kriegsschiffen nach der Südsee und um die Welt reisen. So hatte Kleist offenbar schon den Plan gefaßt vielleicht mit Freunden zusammen Europa zu verlassen, wenn er sein Werk nicht vollenden konnte. Jedenfalls sprach er noch im Juli 1805 in Königsberg davon, daß er mit Pfuel und Rühle ein Schiff auf der Ostsee nehmen und nach Neuhollland segeln wollte. Sein Brief aus St. Omer an Ulrike vom 26. Oktober 1803 ist aus der gleichen seelischen, wenn auch poetisch noch unendlich gesteigerten Lage geschrieben wie der des Saint-Preux an die Freundin der Geliebten beim Abschiede von der Heimat.

Saint-Preux schließt: „Ich höre das Signal und das Geschrei der Matrosen; ich sehe wie der Wind sich erhebt und die Segel schwellt: ich muß an Bord eilen, muß von dannen. Weites, unermessliches Meer, du, das mich vielleicht in seinen Schoß hinabreißen wird, könnte ich auf deinen Wogen die Ruhe wiederfinden, die aus meinem bewegten Herzen entschwunden ist!“

Kleist, dem Wirklichkeit und Dichtung nicht mehr getrennt sind, dessen Leben selbst ein traurig schönes Gedicht geworden ist, singt die Todeshymne seiner eigenen Seele: „Meine theure Ulrike! Was ich dir schreiben werde, kann dir vielleicht das Leben kosten; aber ich muß, ich muß, ich muß es vollbringen. Ich habe in Paris mein Werk, so weit es fertig war, durchlesen, verworfen, und verbrannt: und nun ist es aus. Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alle übrigen hin. Ich kann mich deiner Freundschaft nicht würdig zeigen, ich kann ohne diese Freundschaft doch nicht leben: ich stürze mich in den Tod. Sei ruhig, du Erhabene, ich werde den schönen Tod der Schlachten sterben. Ich habe die Hauptstadt dieses Landes verlassen, ich bin an seine Nordküste gewandert, ich werde französische Kriegsdienste nehmen, das Heer wird bald nach England hinüber rudern, unser aller Verderben lauert über den Meeren, ich frohlocke bei der Aussicht auf das unendlich-prächtige Grab. O du Geliebte, du wirst mein letzter Gedanke sein!“

Wie ein glänzendes Gestirn, das, aus der Bahn geraten, durch die Weltnacht rast, erscheint dieser Dichter; nur ein Kleines, und er mußte zerschellen. Daß es im Grunde auf dieser dionysischen Todesbahn kein Halten geben konnte, wenn nicht eine wunderbare

Wandlung eintrat, mußte jeder mit Schrecken erkennen, der mit dieser todwunden Seele in Berührung kam. Sehend blind wie Kassandra trieb es ihn seinem Schicksal zu. Wie unheimlich verlockend mußte Kleist der Sirenengesang vom freien Tode klingen, den der verzweifelte Saint-Preux, den Rousseaus eigene kranke Seele singt: „O welche Seligkeit für zwei wahre Freunde, Arm in Arm freiwillig miteinander ihre Tage zu beschließen, ihre letzten Seufzer miteinander zu vermischen und gleichzeitig die beiden Hälften ihrer Seele auszuhauchen! Welcher Kummer, welcher Schmerz könnte ihre letzten Augenblicke vergiften! Was verlassen sie bei ihrem Austritt aus der Welt? Sie ziehen gemeinsam von dannen; sie verlassen nichts.“ Dieser Hymnus lag Kleist im Ohr, als er ihn in seinem letzten Todesgesange übertraf an selig-frivoler, herzerreißender Schönheit, ein Opfer übermenschlicher Leiden.

Friedrich Schiller hat in Goethe das Genie erkannt, das in sentimentalischer Zeit sich auswirken mußte. „Werther“ war die Dichtung, in der Goethe sein eigenstes Bekenntnis gegeben hatte. Auch er war an der Selbstvernichtung hingegangen. Werther war der junge Goethe, war das Genie in sentimentalischer Zeit, — war auch Kleist. In Kleist war das Stück seines eigensten Wesens wieder erstanden, das Goethe in sich selbst zur Ruhe gebracht hatte. Goethe erschrak an ihm. Denn Werther war, wie Schiller weiter ausführt, auch in Goethes anderen Dichtungen, im Tasso, im Wilhelm Meister, im Faust. Werther war die unheimlichste und doch die geliebteste Seite seines Wesens, das, was in ihm nach Unsterblichkeit rang und seine Lösung auf dieser Welt nicht finden konnte. Es mußte schweigen lernen und zurücktreten können, wenn sein Dichter nicht untergehen sollte. Und Goethe wollte nicht untergehen. Er war einer, der es sich hatte sauer werden lassen, der sich beschränken gelernt hatte — beschränken und entsagen. Aber was Napoleon an ihm bewunderte, das war jene geheime Verwandtschaft der irgendwie gebändigten Titanenseelen: Werther. Kleist war Goethen zu nahe, Goethe konnte ihn nicht lieben. Aber er liebte Tasso, dessen historische Ferne ihn mit sich selber versöhnte. Am farbigen Abglanz hatte er dies Leben. Wo aber glüht Goethes ganze Dichterliebe schöner und erschütternder als im „Tasso“? Tasso ist sein Eigenstes, in ihm singt die Qual seiner eigenen Seele. Antonio ist das Andre, das bitter Errungene. Noch zittert etwas vom frühen

geheimen Haß des Dichters in ihm gegen seine Notwendigkeit. Aber erst Tasso und Antonio verraten das letzte Geheimnis. Der Felsen, an dem Tasso scheitern sollte, wird eins mit ihm, und das Letzte läßt sich nicht in Worte fassen. Die Tragödie wird zur Wandlung in ein höheres Leben, die „Liebe von oben“ wird offenbar.

Hier liegt eine Frage: Goethe und Kleist, Goethe und Tasso, Tasso und Kleist. Die Antwort wird Kleist der Tragiker geben. Der Instinkt des Genius führte ihn, als er aus der Qual seiner Einsamkeit nach einem Bruder seiner Leiden suchte, zu Torquato Tasso. Tasso lebt in der Dichtung, die sein Höchstes, sein Tiefstes und sein Geheimnis barg, ein unendliches Versprechen und eine gewaltige Sehnsucht, im „Robert Guiskard“. Der naive Dichter, das Genie, dessen Sprüche „Göttersprüche aus dem Munde eines Kindes“ sind, das im sentimentalischen Zeitalter fremd und ausgestoßen aus der Gesellschaft wandelt, war in Tasso wie in Goethe, der sich mit seiner Zeit versöhnte, wie in Kleist, der sich nicht mit ihr versöhnte. Tasso wie Kleist, von unendlicher Sehnsucht durch die Welt gejagt, suchten die Sonne des Lebens. Aus der Bahn geworfen, rasten sie der Zentralsonne zu, die nicht da, nicht dort im Weltall glühte, die sie in ihrem eigenen kranken Herzen nicht finden konnten: Gott.

Die Familie Schroffenstein

Im Vorfrühling 1803 erschien im Verlage von Heinrich Gessner, Bern und Zürich, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen: Die Familie Schroffenstein, ohne Angabe des Verfassers. Schillers Jugendfreund Huber erkannte in dem Stücke „die Wiege des Genies“, das, um seine Bestimmung zu erfüllen, einst „viel Besseres machen müsse“, und fand, daß zwar „der seltsame Stoff und die vielen Lücken der Bearbeitung eine Vergleichung dieses Dramas mit den Musterstücken Goethes und Schillers nicht zuließen“, daß es aber doch sehr die Frage sei, „ob die Details in Goethes und Schillers dramatischen Werken von ebendem wahrhaft Shakespeareschen Geiste zeugen, wie manche Details des Ausdrucks und der Darstellung in dieser Familie Schroffenstein“. Joseph Görres bewunderte „die große architektonische Regularität im Stücke“, in dem die beiden Familien wie zwei Säulenordnungen einander gegenüberstünden, und wenn eine der Säulen auf jener Seite stürze, folge eine auf der entgegengesetzten nach. Die Gestalten gingen „mit bestimmter Individualität hervor“ und bewegten sich „zwanglos und frei nach dem Rhythmus ihrer inneren Natur“. „Die Zeit,“ schloß er, „der solche Erstlinge zum Opfer dargebracht werden, zeigt sich ihrer unwert, wenn sie sie nicht dankbar aufnimmt und den jungen Genius auf ihren Flügeln trägt, bis er erstarkt, und auf eigenen Fittigen sich über sie hinaus schwingt.“

Es ist immer betont worden, wie schwer, ja unmöglich es sei, Heinrich von Kleist in seine Zeit und in die deutsche Geistesgeschichte einzufügen. Seine eigenwillige Individualität und die Maßlosigkeit seiner Natur scheinen ihn von vornherein jeder Vergleichsmöglichkeit zu entziehen. Seine Sehnsucht aber ging gerade nach dieser Einfügung, nach einem geheiligten Dienste an seinem Volke. Sein Genie entrückte ihn der Zeit und seinem Volke. So hebt sich auch sein erstes Werk, die Familie Schroffenstein, von selbst aus der Umgebung der Schicksals- und Zufallsdichtungen seiner Zeitgenossen heraus. Kleist selbst hat den Weg zur Vorgeschichte seiner Dichtung gewiesen und damit auch den Maßstab für die Wertung seiner ersten Tat gegeben. Die Frauennamen Eustache, Gertrude und Agnes nämlich sind dem sogenannten Drama von den Mordeltern entnommen, und ein Drama von den Mordeltern ist ja auch die Familie Schroffenstein. Es kommt zunächst nicht in Frage, daß diese Namen erst nachträglich

auftauchen, da der Dichter das ursprünglich in spanischer Verkleidung gegebene Stück nach Deutschland verlegte: entscheidend ist der geistige Hintergrund, aus dem die Dichtung hervorging, und ihn hat der Dichter mit dieser Namenwahl verraten. Eustace heißt der Freund des jungen Wilmot in dem Stücke des Engländers George Lillo: *The Fatal Curiosity* vom Jahre 1736; Gertrude das Weib des Blunt in Karl Philipp Moritzens Fragment „Blunt oder der Gast“ vom Jahre 1780 und Agnes das Weib Wilmots in dem Schauspiel Brömel's „Stolz und Verzweiflung“ vom gleichen Jahre, das dieser nach dem Stücke Lillo's verfaßte. Obwohl Lillo's Stück im Jahre 1775 ins Deutsche übersetzt wurde und 1778 erschienen ist, mag die Angabe Moritzens, er habe aus dunkler Erinnerung den Stoff zu seiner Dichtung geschöpft, richtig sein: er war Gemeingut der Zeit, ja schon des 17. Jahrhunderts. Die ältesten Fassungen finden sich in Chroniken und Erbauungsbüchern und offenbar wurde er gerne auf Kanzeln verwertet. So kannte ihn auch der berühmte Kanzelredner des Wiener Barock, Abraham a Sancta Clara. Fast alle Fassungen der Geschichte, die in England, Deutschland und Italien nachgewiesen sind, nennen das Jahr 1618 als das ihrer wirklichen Begebenheit. Lillo's Stück gründet sich auf die Geschichte, die sich im genannten Jahre zu Penryn in Cornwall zugetragen haben soll. Der schon verschollen geglaubte Sohn einst wohlhabender, nun aber verarmter Eltern kehrt aus der Fremde als reicher Mann mit seinem Schätze zurück. Um seinen Eltern die Freude der Überraschung zu bereiten, verlangt er als Fremder und Unerkannter ein Nachtquartier. Allein das Gold, das die armen Eltern bei ihm finden, verblendet sie, und der eigene Sohn wird von ihnen ermordet. Die grausame Ironie, die in der Geschichte liegt, forderte zur Verwertung im religiösen Sinne heraus, und so gebrauchten sie auch Brömel und Moritz in der Erinnerung an ihre Erziehung und in Anlehnung an die religiöse Fassung der Geschichte. Die Eltern verarmten und in ihrem Stolze schämten sie sich der Armut. Sie bäumten sich auf gegen ihr Schicksal, gerieten in Verzweiflung und so begingen sie die furchtbare Tat. Stolz, Überhebung ist die Ursünde des Menschen, der sich im prometheischen Troke aufbäumt gegen den Willen Gottes. Das Schicksal der Mordeltern war Gottes Wille. In ihn hätten sie sich in christlicher Demut fügen sollen. Schicksal und Fügung Gottes erscheinen hier als ein und dasselbe, angesehen vom heidnisch-

trozigen oder vom christlich-demütigen Standpunkt. Brömel wie Moriz lassen Gottes Walten sichtbar in ihren Dichtungen spielen. Bei Brömel erwacht der Sohn in dem Augenblicke, da ihm sein Vater, von seiner eigenen Mutter zum Morde verführt, den Dolch ins Herz stoßen will. Die Eltern stürzen in vernichtender Erkenntnis ihrer Schande vor dem Sohne nieder. Die Hölle hatte dem Vater zugerufen: „Stoß zu!“, die ewige Vorsehung aber hatte den Sohn im entscheidenden Augenblicke aufgeweckt. Mit einem Preise auf sie schließt das Stück: „Solange wir Atem schöpfen, wollen wir auf dich hoffen, und wer an deiner Barmherzigkeit zweifelt, der komm' und sehe diesen Dolch!“ Kunstvoller hat Moriz den „Blunt oder der Gast“ gedichtet. Hier tötet Blunt den Sohn, und dessen Verlobte fällt beim Anblick des Ermordeten tot nieder: zwei unschuldig Liebende hat die sündige Verblendung gemordet. Blunts Weib fordert in wütender Anklage den Toten von ihm, der Bruder Blunts die gemordete Tochter. „Gott, was sind die Schicksale der Menschen!“, sagt Blunt, wie Snyvester Schroffenstein: „Ich bin dir wohl ein Rätsel? Nicht wahr? Nun, tröste dich; Gott ist es mir.“ Mit packender Gewalt hat Moriz die Mordstimmung gegeben. „O, daß doch dies alles ein Traum wäre!“ ruft der Mordvater aus. Und der Dichter läßt es einen schweren Traum sein. In einem Gedichte an die holde Phantasie läßt er die Schreckensnacht wie einen Traum versinken. Der Vater steht mit gezücktem Messer, der Sohn erwacht und fällt ihm mit dem Rufe: „Mein Vater!“ um den Hals. Aus schrecklichem Falle wurde er wunderbar errettet, erkennt Blunt: „Alle Morgen und alle Abend will ich Gott auf meinen Knien danken, daß er mir mehr Gnade erzeigt hat, als ich Strafe verdient habe.“ Wie Blunt seine Scham und Reue als ein Zeichen ansieht, daß er noch nicht ganz von Gott verworfen sei, so sagt Eustache zu Rupert Schroffenstein: „Reue ist die Unschuld der Gefallenen.“ Auch das Bild von der zerschmetterten Eiche, dem prometheisch trogenden Menschen vergleichbar, das Kleist in der „Familie Schroffenstein“, besonders aber in der „Penthesilea“ so glanzvoll gestaltet, findet sich bei Brömel: „Nicht die kleine, niedrige Staude, die hohe, hartnäckige Eiche trifft der Blick.“

Schicksals- und Vorsehungsglaube spielen in den Herzen der nach Klarheit und Wahrheit ringenden Menschen durcheinander. Der Trotz des eigenwilligen Menschen ringt mit der Demut des Gläubigen.

Hier liegen die Wurzeln des Schicksalsglaubens. Es ist die religiöse Seite des Kampfes, der sich besonders seit der Renaissance, dem Wiederaufleben des antiken Heidentums, philosophisch als der Kampf des Rationalismus und Sentimentalismus abspielt. Der Rationalist ist der Mensch, der sich auflehnt gegen Gott und sein Gesetz in der Welt, der Gott vom Throne stoßen will um seine eigene selbstherrlich erklärte Vernunft daraufzusetzen, der überhebliche Mensch, der Individualist, der sich los sagt von jeder überpersönlichen Bindung, der das Übernatürliche leugnet und seinen Verstand und seine Grenzen zum Maße und zur Grenze der Welt und des Lebens überhaupt erhebt. Was der Verstand zerstört hat, sucht das Gefühl wieder aufzubauen, und deshalb ist das religiöse Suchen und Sehnen jener Zeit ganz gefühlsmäßig, sentimental. Der Rationalismus reißt den Menschen aus dem Zusammenhang mit Gott und der Welt, und im Sentimentalismus sehnt er sich zurück nach der Einheit mit ihnen. Die Tat des Rationalismus ist die Wiederholung der Uründe des Menschen im Paradiese, der Erbünde, nämlich die trotzig Erhebung gegen Gott und seinen Willen: Hochmut, Stolz, Überhebung. Sentimentalismus ist die Sehnsucht des gefallen Menschen zurück zum Paradiese. Rationalismus bedeutet die Loslösung aus der Gemeinschaft mit Gott und der Welt, die satanische Tat, freiwillige Vereinsamung, das Wandeln in der Finsternis und damit den Tod: denn die Trennung von Gott, dem Urquell des Lebens, bedeutet den Tod. Sentimentalismus aber bedeutet die Sehnsucht nach Erlösung vom Tode der Seele. So erscheint der Schicksalsglaube als der Glaube des Rationalisten, des Neuheiden und Freigeistes, der sich von Gott und der Welt getrennt hat und der sie nun als eine fremde und willkürlich erscheinende Macht erfahren muß, weil er selbst sich durch eine Tat der Willkür von ihnen losgelöst hat. In seiner Verblendung bäumt er sich trotzig auf und geht trotzig unter im Kampfe. Der Vorsehungsglaube aber ist der Glaube des sich nach Erlösung sehnen den Menschen, der durch Demut wieder gewinnen will, was er durch Trotz verloren hat. Schicksals- und Vorsehungsglaube und in ihm der Glaube an die Heilsgeschichte der Menschheit, an die Erlösungstat des Mensch gewordenen Gottessohnes selbst, stehen sich in jener Zeit kämpfend gegenüber, und jene Geschichte von den Mordeltern, die in Chroniken und Erbauungsbüchern und auf den Kanzeln er-

zählt wurde, ist nur eine von den vielen Geschichten, in denen dem Volke die Folgen der Ursünde des Menschen aus seinem eigenen Leben gezeigt und mit denen der Kampf gegen sie geführt wurde. Die Kunst bemächtigte sich der Stoffe und die Schicksalsstücke gingen in Vorsehungsstücken auf, das Schicksal des geprüften Menschen enthüllte sich als Vorsehung des gütigen Gottes, wenn er glauben konnte. Die Kunst des Barock liebte gerade solche Stoffe.

Wie der Rationalismus in Frankreich und England aufkam, ehe er sich in Deutschland ausbreitete, so tauchte auch der Begriff des Schicksalsdramas in Frankreich und England auf, ehe er in Deutschland sich zeigte. Man faßte so auch die antike Tragödie als Schicksalstragödie auf, obgleich die Antike diesen Schicksalsbegriff nicht kannte. Die Renaissance als Versuch der Wiederbelebung der Antike ist eben etwas anderes als diese selbst, das Neuheidentum ist ohne die Kulturgrundlage des Christentums nicht zu denken, und mochte es diese anerkennen oder nicht: die historische Realität des Christentums war nicht hinwegzuschaffen. So war auch der Neuheide noch ein „Christ wider Willen“. Das Schicksalsdrama ist somit eine typisch neuheidnische Schöpfung, eine rationalistische Tat, der Gegensatz des christlichen Vorsehungsdramas, der christlichen Heilsgeschichte. Beide durchdringen sich und gehen ineinander über, je nachdem der Mensch durch die Prüfung der Schicksalsschläge den Weg zum Glauben an den allgütigen, gerechten Gott, den Lenker der Welten, findet, oder in Unkenntnis, Verblendung und Verstockung untergeht.

Die Motivierung des ersten Dramas Kleists ruht in den tiefsten religiösen und metaphysischen Bewegungen der Zeit. Es bleibt die Frage, ob er die Fabel frei erfunden oder in mehr oder weniger starker Anlehnung an eine Quelle gebildet habe. Die Familie Schrockenstein ist ein Ritterdrama. Wenn Jeronimus sagt, daß kein Minnesänger ein besseres Mittel ersinnen könne um die blutige Zwietracht der Stämme „ewig mit ihrer Wurzel auszurotten . . . als eine Heirat“ der sich liebenden Kinder, so ist dies ein deutlicher Hinweis auf das Ritterdrama. Eustache verrät in der äußersten Not ihrer Seele dem mordlüchtigen Rupert die Liebe der Kinder und beschwört ihn den Weg zur Versöhnung zu gehen, den Gott selbst ihnen zeige, „bei jener ersten Nacht, die ich — Am Tage vor des Priesters Spruch dir schenkte . . .“ Ebendieses Motiv hatte Grill-

parzer zu seiner „Ahnfrau“ in gerade umgekehrten Sinne ursprünglich zu verwenden gedacht: der frühe Tod Jaromirs sollte als eine Folge der Sünde erscheinen, weil des Vaters heißes Blut ihn gehindert hatte mit der Vollziehung der Ehe auf den Segen des Priesters zu warten. Grillparzer war in der Verwendung solcher Motive sicherer als Kleist. Kleist läßt ja selbst Ottokar im fünften Akte sein und der Geliebten Liebesgefühl noch als sündig erklären, bis der Spruch des Priesters es heilige. Hier laufen gemeinsame Ideenlinien bei Kleist und Grillparzer, die auf einen gemeinsamen Motivenkomplex hindeuten. Aus ihm hat Kleist willkürlich geschöpft ohne die tieferen Zusammenhänge zu beachten, weil ihm die metaphysisch-religiöse Begründung entgangen ist. Es ist möglich, daß gerade die sündige Liebe der Eltern in einer Vorlage Kleists die ausschlaggebende Rolle gespielt hat. Grillparzers „Ahnfrau“ geht auf die Wiener Volksdramatik zurück und durch diese auf das bayerische Ritterstück und den bayerischen Barock. Die meisten Ritterstücke stammen aus bayerisch-fränkischer Gegend. Es ist also wahrscheinlich, daß Kleist aus diesem Bereiche geschöpft hat. Als er im September 1800 in Würzburg auf der „Lebibibliothek“ nach den Werken von Wieland, Goethe und Schiller fragte, waren diese nicht zu bekommen, wohl aber zahllose Rittergeschichten, „lauter Rittergeschichten, rechts die Rittergeschichten mit Gespenstern, links ohne Gespenster, nach Belieben“. — Hier hatte er die Gesellschaft der Schicksalsdichter gefunden, die ihn anekelte, als ihn die Kantische Philosophie irre machte und ihn in sie zu stoßen schien. Aus dem tieferen Wissen gerade hat Kleist sein Drama gedichtet.

Wenn man fragt, woher das ursprünglich wohl stärker gedachte oder in der Quelle gegebene spanische Milieu komme — der erste Entwurf, ein kleines Szenar, heißt „Die Familie Thierrez“ und die Handschrift des Stückes „Die Familie Chonorez“, beide mit mehr oder weniger spanisch klingenden Namen — so ist die Antwort: das bayerische Ritterstück hängt aufs engste mit dem bayerischen Barockdrama zusammen und dieses steht in unmittelbarem Zusammenhange mit dem spanischen Drama des Barock. Das Motiv des Pfeifens — Rupert pfeift dreimal seinen Dienern wie seinen Hunden — hat Kleist aus dem Puppenspiele übernommen. Der Marionettengedanke ist in seiner Dichtung Grundzug. Er entspringt

aus der echten Barockidee, daß hinter der Welt des Scheines, in der die Marionetten tanzen, die der Wahrheit stehe, von der aus jene Marionetten gelenkt werden. Schicksals- und Vorsehungsglaube gehen hier zusammen. Das einmal lenkt das blinde Schicksal, das andermal Gott. Die Möglichkeit, daß Kleist im Pariser Boulevardtheater auf eine spanische Quelle stieß oder daß er sie durch seine ausgedehnte Lektüre französischer Schriftsteller der vorklassischen Zeit, die fast alle Stoffe der spanischen Literatur entnahmen, gefunden habe, kommt erst in zweiter Linie in Frage. So schließt sich der Ring. Schicksals- und Vorsehungsdrama gehen ineinander über und der Barock, die großartige Synthese des neu-erwachten Kultes der Antike mit seiner Sinnenfreudigkeit und der tiefsten christlichen Glaubenswahrheiten, faßt sie zusammen und bringt sie zu mächtiger Blüte. So hat die spanische Literatur, vor allem Calderon, auf die ganze abendländische Literatur gewirkt, und in der Romantik steigt diese Bewegung aufs neue an, immer weitere Kreise ziehend, nach Norden und Osten hin, neue Stämme und Landschaften erobernd. Kleist steht am Anfange dieser gewaltigen Bewegung und die Familie Schrockenstein ragt durch das Genie ihres Schöpfers und den eigenartigen Versuch einer Synthese südlicher und nördlicher, christlicher und heidnischer Elemente aus ihr empor. Insofern liegen schon die Keime aller seiner späteren Dramen in dieser Dichtung. Sie bedeuten nur eine deutlichere Entfaltung einer hier noch halb genialisch-unbewußt erfaßten Idee.

Die Ur- und Erbsünde der Menschheit mit ihren Folgen durch die Geschlechter und die Geschichte beschäftigt, unbewußt und nur als Last, Fluch und Verhängnis empfunden, das Schicksalsdrama, bewußt und in ihren Wirkungen als Zustand des sündigen und erlösungsbedürftigen Menschen erkannt, das Vorsehungsdrama. Die Antike kannte den Begriff des Schicksalsdramas deshalb nicht, weil sie den der Erlösung in diesem Sinne nicht kannte. Erlösung bedeutete für sie die Hinwegnahme aus diesem Leben des Irrtums, der Leidenschaften, der menschlichen Verblendung und ihrer Folgen, eben der Folgen der Sünde. Sie kannte nicht die Erlösung in dieser Welt selbst, die metaphysische Wandlung der Verfassung einer Menschenseele kraft der Erlösungstat des gekreuzigten Gottesohnes durch den Glauben. Der durch seine Leiden geläuterte Oedipus auf Kolonos ist die tragische Verkörperung des antiken, sich nach

Erlösung sehnen den Menschen schlechthin. Wenn er vom Gotte auf geheimnisvolle Weise hinweggenommen wird, so ist darin das Geheimnis der Erlösung in erstaunlich großartiger Weise vorausgeschaut. Die erschütternde Schönheit dieser Szene liegt in der Wahrheit und Kraft, mit der der Erlösungsschrei der Antike überhaupt aus diesem Menschen bricht, und in der Offenbarung des erbarmentenden Gottes, der, gerührt und versöhnt durch die Tiefe dieser Tragik, den Leidenden hinwegnimmt aus der Qual des Lebens. Alles, was nach dem historischen Ereignis der Erlösungstat sich als Schicksalsdrama gebärdet, sich gewaltsam in die Antike zurückversetzen will, trägt das Zeichen des Unechten auf der Stirne, eben weil eine geschichtliche Tatsache sich nicht auslöschen läßt, gleichviel, ob sie anerkannt wird oder nicht. In diesem Sinne sind alle Neuheiten und Schicksalsdichter, die um die Tatsache des Christentums, um seine Glaubens- und Erlösungslehre wissen, für das Heidentum „verdorben“, und nichts hebt sie darüber hinweg. Deshalb ist jeder Versuch des modernen ungläubigen Menschen, der sich als historisches Individuum wesentlich vom Menschen der Antike unterscheidet, es dem Drama des Sophokles in der Gestaltung des Schicksals gleichzutun, von vorneherein zum Scheitern verurteilt. Aber das Schicksalsdrama bedeutet historisch auch etwas ganz anderes: nämlich die Gegenbewegung gegen die Tat des freigeistigen Rationalismus aus diesem selbst heraus als Reaktion gegen seine Lebensfeindlichkeit und illusorische Tendenz. Das Gefühl als die Stimme der Natur, als spontane Äußerung des menschlichen Seins, das jedem bloß willkürlichen Streben des Menschen als Ausdruck seines Bewußtseins von vorneherein überlegen ist, wird zum Träger dieser Gegenbewegung, und so wächst aus dem Sentimentalismus die moderne Dichtung heraus, wie eine urkräftige Woge alles bloß Gewollte, Gedachte und Gemachte hinwegspülend. Bezeichnet man diese Bewegung als Sturm und Drang, so ist auch das Schicksalsdrama eine Sturm- und Drangschöpfung, in der der neuheidnische Geist seine Krise erfährt. Wenn „jungdeutsche Stämme“ besonders als die Träger des Schicksalsgedankens erscheinen, so zeigt sich hier eben gegenüber der unwahr und untergangstreif gewordenen Aufklärung die größere Kraft der unverbrauchten Natur, die dem christlichen Gedanken durch die Unklarheiten und Inkonssequenzen jungen Werdens hindurch neue Kräfte zuführt. In

dieser „irrationalen“ Strömung stehen innerhalb der deutschen Literatur Hamann und Herder an erster Stelle und selbst Kant erscheint auf ihrer Seite. Von hier aus gesehen ist die gewaltige Bewegung in der deutschen Geistesgeschichte vom Sturm und Drang bis zur Romantik durchaus einheitlich und erscheint die Romantik als ein vorläufiger Abschluß, wie ein Atemholen zu einer verbreiterten und nochmals vertieften Bewegung, die in die Zukunft weist.

Die Folgen der Ur- und Erbsünde der Menschheit als Zerstörung des harmonischen, in sich vollkommenen Seins des Menschen bilden den Gegenstand des Schicksalsdramas wie des Dramas des Sturms und Drangs. Während der Sturm und Drang im Gefühle als der Stimme der Natur wurzelt und optimistisch gerichtet ist, aus dem Gefühle der Kraft des Menschen, sucht das Schicksalsdrama in das Sein als den metaphysischen Grund der Menschenseele hinabzutauchen und damit des Menschen historische und absolute Bedingtheit zu erkennen. Die Folgen der Sünde hat die Menschheit zu tragen, sie pflanzen sich fort durch die Geschlechter und Völker. Kinder empören sich gegen ihre Eltern, das eigene Blut im Blute, Verwirrung und Leidenschaft im Geschlechte führen zu Parricidium, d. h. zum Vater-, Bruder-, Sohnes- und Gattenmorde, zum Inzest, zur Blutschande. Hier liegen die tragischen Grundmomente, die das Schicksalsdrama mit der antiken Tragödie der unerlösten Menschheit verbinden. Das Neuhidentum findet daher auch keine Lösung des Erbschluchs, keine Erlösung von der Last der Erbsünde, als im Untergang, in der gewaltsamen Aufhebung des Daseins durch Mord, Tötung aus Liebe und Mitleid, und in der Einsicht in die Unseligkeit des Daseins: die Verzweiflungstat des Ungläubigen. Es gibt daher auch einen „Deutschen Orest in Ritterzeiten“ gleichzeitig mit Tieck, der im „Karl von Berneck“ einen modernen Orest darstellen wollte, und Jaromir in Grillparzers „Ahnfrau“ spielt die Rolle eines modernen Oedipus, der den Vater durch den Zwang der Umstände und das Spiel des Zufalls tötet. Heidnische und christliche Elemente spielen durcheinander, Sophokles und das spanische Drama, besonders das Calderonsche, sucht man zu einer Synthese zu bringen. Zwar spottet der Rationalist Tieck in den „Straußfedergeschichten“, im „Schicksal“ und in der „gelehrten Gesellschaft“ über das Schicksal, aber die Ironie des Spottenden, der sich doch selbst nicht vom Verhängnis befreien kann, bekommt ein tieferntes Gesicht: auch sie hebt

den Subjektivisten und Freigeist nicht über sich selbst hinaus. Im „Karl von Berneck“, wo die Kainstat als Fluch auf dem Geschlechte lastet, tötet der Bruder den Bruder aus Liebe, soll Brudermord den Muttermord sühnen: die Qual und Gottferne des Subjektivisten, die Verfinsterung der Welt durch den Abfall von Gott, das ungeheure, entsetzliche Alleinsein des Freigeistes in der Welt, das Grauen im selbstgeschaffenen Chaos, der Selbstvernichtungsdrang aus Verzweiflung soll zur Gestaltung kommen, und des Sophokles Oedipus, Shakespeares Hamlet werden aufgerufen um das alles zustande zu bringen. Aber die Elemente sind zu toll gemischt und Tieck ist kein großer Dichter: die Stimmung vertieft sich nicht zur Notwendigkeit, und das Neuheidentum ist verspätet gegenüber dem Oedipus, dessen metaphysisch-religiöse Kraft das christliche Geheimnis herauffordert.

Heinrich von Kleist aber hatte den durchdringenden Blick, die traurige Klarheit, die ihm zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Worte den Sinn, zu jeder Handlung den Grund verriet, so daß die „farbigen Nebel“ und die „gefällig geworfenen Schleier“ sanken, und er sich wie seine Umgebung in ihrer Nacktheit erkannte, vor der ihn der Ekel des Wissenden ergriff. Die Einsicht Hamlets, daß die Welt aus den Fugen sei, war auch ihm zuteil geworden.

Deshalb aber ekelte ihn die Gesellschaft der Schicksals- und Zufallsdichter an, und in verbissenem Groll rang er um Befreiung aus dem Gefängnis, in das ihn die sogenannte Kantische Philosophie gestoßen hatte. Die Familie Schroffenstein ist seine erste Antwort. Er durchleuchtete die Kumpelkammer der Marionetten. So erschloß sich ihm im dramatischen Schaffen, was er durch die Wissenschaft vergeblich gesucht hatte: der Grund der Störung im Weltgefüge. Nur daß er nicht glauben konnte. Auf der Schneide zwischen Einsicht und Glauben blieb er stehen. Er klagte sich und die Menschheit an, er grollte aus seinem besseren Wissen. Daß Kleist in seinem ersten Drama den Grund aller Tragik der Menschheit erkannte, das erhebt ihn von vorneherein zum tragischen Genie. So wurde das religiöse Motiv zum Fundament seines ganzen Schaffens: die Ursünde der Menschheit mit ihren Folgen.

Als Schüler Rousseaus erfaßte er das Problem, um ihn durch die Einsicht des Tragikers schon in seinem ersten Werke zu besiegen. Rousseau, der Rationalist, wollte den Sündenfall als Abfall des Menschen von der Natur durch die Kultur erklären. Er suchte ein

Ur- oder Naturvolk in einer fernen Vergangenheit, im goldenen Zeitalter, weil er den Bruch, der durch die Sünde in den Menschen gekommen ist, nicht anerkennen wollte. Rousseau moralisierte. Kleist aber stellte dar, wie er jetzt die Menschheit sah, und diese Anklage war unendlich gewaltiger. Er schaute hinab in die Abgründe des Seins, der Tragiker war geborener Metaphysiker.

Der Kirchenvogt erklärt dem Jeronimus, daß der Erbvertrag, um dessentwillen der tödliche Haß zwischen den Häusern von Rossitz und von Warwand entbrannt sei, zur Sache gehöre, wie der Apfel zum Sündenfall. Der Erbvertrag — man denke an Rousseaus *Contrat social* — ist nicht etwa die Ursache des Streites, sondern nur der Anlaß, durch den etwas ganz anderes offenbar wird, was bereits vor dem Erbvertrag bestanden hatte: die Menschen waren schon in einer Verfassung, daß irgendeine Gelegenheit das Ungeheure zum Ausbruch bringen mußte. Ein Fluch lag über den Häusern von Schrockenstein, der zurückging in graue Zeiten, derselbe, der über der ganzen Menschheit liegt und der sich hier nun gerade in einem Erbstreite zeigt, wie er anderswo sich anders auswirken muß. Denn da, wo wirklich die unverdorbene Natur regierte, das reine, unschuldige Sein des Menschen, da brauchte es überhaupt keines Vertrages: von selber ginge alles seinen natürlich gerechten Gang. Nun aber ist die Ordnung der Natur zerstört, die Welt aus den Angeln gehoben und ins Chaos zurückgeworfen, aus dem sie einst geboren worden war. Der Mensch allein hat es fertig gebracht, mitten in der Unschuld der Natur. Er hat das Licht der Liebe gelöscht, das die Welt erleuchtete und in dem sich alle Kreaturen ihres Daseins freuten. Nun herrscht die Finsternis und aus ihrem greulichen Schoße steigen die Fragen des Hasses empor. Gespenster und Blendwerk der Hölle regieren und schütteln die Menschen, die im selbstgeschaffenen Grauen wie klappernde Gerippe durch das Dunkel stolpern. Ihr Blut ist vergiftet, in sich selber empört zum Vernichtungskampfe. Gott ist ferne. Sie haben ihn selber aus ihrem Herzen verjagt, und alles erscheint ihnen nun wie ein böser Traum, ein Wahn, aus dem sie keinen Ausweg finden. Die „schwarze Sucht der Seele“, das Mißtraun, fiebert im Blute und verkehrt die Gemeinschaft in Feindschaft. Weil das wahre Licht erloschen ist, lockt sie das Gold, der falsche Schein, und führt sie in die Irre. Kein Mittel die Ordnung wiederherzustellen hilft, es kann nur die Verwirrung vermehren.

Alles rast der Vernichtung entgegen. So hat auch der Erbvertrag nur dazu gedient das Unheil zum Losbruch zu bringen, die Dämonen zu wecken. Denn jetzt ist den Menschen ihr fragliches Dasein zum Bewußtsein gebracht, jetzt sehen sie den Tod vor sich, den sie fürchten müssen, und hinter dem Erbvertrag wittern sie nur die Absicht des Gegners sie sicher zu fangen, um aus ihrer Vernichtung sich selber emporzuheben am kläglichen Erbe. Der Erbe wird für sie zum Todfeind mit dem Wunsche im Herzen, daß ihr Ende bald komme, damit er Besitz ergreifen könne. Ja, er kann sich nicht mit dem Wunsche begnügen, er schreitet zur Tat um ihn zu erfüllen. Aus dem Erben wird der Mörder, der nach dem Leben trachtet, der überall lauert um alles auszurotten, den ganzen Stamm. Die eigenen bösen Gedanken und Wünsche werden dem ahnungslosen Gegner unterlegt, und aus dem Mißtrauen wird der Verfolgungswahn. So sieht sich jeder bedroht und jeder bedroht den andern, die Hölle herrscht und martert das unselige Geschlecht zu Tode. Der Vernichtungskampf muß kommen, weil sie ihn wollen. Die erste Gelegenheit wird ihn entfesseln.

So beginnt die Tragödie. Die mittelalterlich-katholische Atmosphäre erscheint nur als die letzte Spur historischer Zusammenhänge, die der Dichter sogleich verläßt: sie sind ihm fremd. Das Meßopfer als Totenfeier ist zu Ende, Gesänge, deren Rhythmen und Maße in Grillparzers „Ahnfrau“ wieder anklingen, eröffnen das furchtbare Spiel. Der kleine Sohn Ruperts von Schroffenstein aus dem Hause Rossitz liegt als Leiche aufgebahrt in der Mitte der Kapelle. Man hat ihn im Gebirge neben einem Wildbach gefunden, zwei Männer mit blutigen Messern bei ihm, Knechte Sylvesters von Schroffenstein aus dem Hause Warwand. Sie waren offenbar seine bestellten Mörder. Sylvester hatte also beim Kleinsten den Anfang gemacht mit der Verwirklichung seines Planes, das ganze Geschlecht derer von Rossitz auszurotten um sein Erbe anzutreten. Auf der Folter hatte der eine der Knechte auch die Tat gestanden: „Sylvester“ war das letzte Wort von den Lippen des Sterbenden gewesen. Nun ist's also am Tage. Die Kainstat fordert Sühne. An der Leiche seines Kindes schwört Rupert und fordert die ganze Sippe auf ihm zu folgen im Schwure auf den Leib des Herrn — ein entsetzlicher Gottesraub! — Blutrache zu nehmen an Sylvester und seinem ganzen Hause. Rupert rast in Rachgier, vom Vernichtungstriebe

gepeitscht, in seiner Phantasie ohne Grenzen, wie ein entfesselter Bergstrom in seinem Gluche das Haus Sylvesters ertränkend. Was ist noch Natur? Zum höllischen Spottwort ist sie geworden, ein Märchen, mit dem man die Menschen höhnt. Tiere mögen reden von Vertrauen, Unschuld, Treue, Liebe, Religion und Gottesfurcht, Menschen aber, Söhne des verfluchten Kains, haben die Schöpfung entstellt und morden ihr eigenes Geschlecht. Das Weib, die Trägerin der Unschuld und Schönheit des Lebens, reiße das Kleinod Liebe aus ihrem Herzen, „um die Folie — Den Haß, hineinzusetzen“. Rupert ruft den Herold, daß er Sylvestern den Frieden aufkünde, daß er ihm sage, er sei gesonnen ein Hochgericht an Stelle des Schlosses Sylvesters zu bauen, er dürste nach seinem und seines Kindes Blute.

Ottokar, sein Sohn, der Unschuldig-Unerfahrene, schwört auf die Autorität des Vaters hin dem ganzen Hause Sylvesters Tod und Vernichtung, und schwört sich selbst damit, ahnungslos, Tod und Vernichtung.

Aber nicht genug: auch die Luft um Rossitz ist vergiftet, das fressende Übel hat auch das Gesinde erfaßt, und alles raunt und schwätzt vom Mörderhaus Sylvesters. Da tritt Jeronimus auf, der Vetter aus dem Geschlechte derer von Schroffenstein zu Wnk, um mit der Stimme der Vernunft den flackernden Wahnsinn zu löschen. Kaum aber ist er hineingezogen in den Rausch des Argwohn, da ist er von ihm schon ergriffen, und er gerade wird nun zum Spielball höllischer Truggespinste, zum Förderer des Vernichtungswerkes. Was hilft hier das „Rechtsgefühl“, das er geltend machen will? Gefühle trügen, führen in die Irre. Kleist glaubt nicht wie Goethes Iphigenie an die untrügliche Stimme des Herzens, die Wahrheit führt den in der Sünde verblendeten Menschen nicht.

In dieses Grauen leuchtet wie eine himmlische Erscheinung die Liebe. Johann, das „unechte“ Kind Ruperts, der um der Makel seiner Geburt willen aus der Gesellschaft Ausgestoßene — Kleist hat diese Unglücklichen besonders ins Herz geschlossen — hat sie gerade in Agnes Schroffenstein, dem Kinde des gehaßten Sylvester, gefunden. Sie war ihm einst wie ein Engel des Himmels erschienen, als sie ihn vor der Verblutung gerettet hatte nach einem Sturz im Gebirge. Und sie soll einem Mörderhause entstammen? (Ganz leise klingt hier das Erlösungsmotiv zum erstenmal an.) Furchtbar trifft ihn die Erkenntnis des Schrecklichen, was hier im Gange

ist. Wie ein Christ in einem Göztempel unter Wilden kommt er sich vor, die ihn zu ihrem blutigen Fraßgebilde reißen. Da flieht er in der Not seines Herzens zu Ottokar, ihm muß er sein Geheimnis und sein Wissen anvertrauen. Jetzt offenbart sich, was Ottokar in jugendlicher Unbesonnenheit getan hat: auch er liebt diese himmlische Erscheinung, die er Maria getauft hat. Und sie gerade ist das Kind des Hauses, dem er Tod und Vernichtung geschworen! Er hat sich selbst vernichtet mit seinem furchtbaren Schwure. Sie kann keine Mördertochter sein, schreit es in ihm. Wortlos sinkt er an Johannis Brust.

Noch nicht genug aber der grausamen Verwicklung. Jeronimus, der für Sylvester einzutreten gekommen war, erscheint, nun für Rossitz gewonnen, im Augenblicke, da Ottokar, durch das himmlische Licht untrüglicher Liebe erleuchtet, das ganze Teufelsge spins t durchschaut hat und im Gefühle seiner kindlichen Ohnmacht vom Entsetzen gelähmt ist. Ironie häuft sich auf Ironie. Dies Gelähmtsein im Innersten des Wesens, dies Nichtsprechenkönnen, Keine-Wortefinden, ist die Tragik, die Kleist aus der innersten Not seines eignen Herzens gefunden hat. Fremde Welten stehen sich gegenüber, die keine Brücke verbindet.

Auf der Gegenseite aber, im Hause Sylvester Schroppensteins, zu Warwand, da sind dieselben höllischen Mächte im Spiel gewesen. Auch hier hatte die „schwarze Sucht der Seele“, das Mißtraun, die Menschen gepackt und sie durch Generationen vergiftet. Die Kinder selbst spielen schon Schicksal, den Kampf zwischen Warwand und Rossitz mit Bleisoldaten, wie es Anton Reiser getan hat. Auch hier ist die Luft verpestet und alles bis zum letzten Diener angesteckt: nur der Herr des Hauses, Sylvester selbst, ist frei vom Wahne, wie der alte blinde Großvater Sylvius. Er führt den Kampf gegen den Strom des Wahnsinns, an ihm hängt die Hoffnung auf Rettung aus diesem Chaos. Aber übergewaltig wälzt sich die Flut heran, und Erkenntnis ist machtlos. Schon tritt der Herold aus Rossitz auf und kündigt ihm die Vernichtungsabsicht Ruperts an im furchtbaren Schwure. Sylvester hält ihn für verrückt und will selbst sich aufmachen nach Rossitz im Vertrauen auf den Sieg der Unschuld und Wahrheit. Da tritt eine grausame Steigerung ein: Jeronimus, der Unselige, der in Stimmungen, vom Augenschein geblendet, hinwankt, kommt, und nennt Sylvester einen feigen Meuchelmörder, einen

Schurken. Sylvester bricht zusammen unter der Flut des Bösen, des höllischen Spieles, das über ihn hinbraust. Wieder die Ohnmacht im entscheidenden Augenblicke, das Nichtsprechenkönnen. Gelähmt im Innersten ist er, ihm schwinden die Sinne.

Nun nimmt das Verhängnis seinen Lauf. Während der Herold aus Rossitz, Aldöbern, das Haus verläßt und im Hofe vom wütenden Gesinde zu Tode gesteinigt wird, Sylvester in Ohnmacht liegt, treffen sich Ottokar und Agnes im Gebirge wie früher zum Spiel unschuldiger Liebe. Ottokar weiß nun, wer sie ist, sein furchtbarer Schwur bedrückt sein Gewissen. Während die Ahnungslose Kränze flieht um den Geliebten zu schmücken, steht er wie gebannt im Schatten des Mißtrauns, geschüttelt von dem Unheimlichen, was beide umdroht mit den kühlen Schauern des Todes. Die Unschuld siegt durch ihr Sein, der Bann ist von Ottokar genommen, Sonne beglänzt die unschuldigen Kinder feindlicher Häuser, und während er, verzückt in Liebeseligkeit, nach Agnesens Namen fragt, „Mit einer Silbe das Unendliche — Zu fassen“ . . . , bekränzt sie ihn. (Kränzebinden und Nach-dem-Namen-fragen, diese beiden Motive schwingen durch Kleists ganze Dichtung, der Sehnsucht nach dem Unendlichen, Unaussprechlichen und nach der Verwirklichung ungemessener Schönheit entsprungen.) Kaum ist der Weg zur Lösung gewiesen im liebenden Vertrauen der Kinder, da streichen neue Wetterwolken über die Szene: Johann taucht auf, Agnes weiß, er ist aus Rossitz, der Wahn kommt über sie, sie flieht, gejagt von der fixen Idee, die alle beherrscht. Johann hat das Einverständnis der beiden gesehen, er rast in seiner Eifersucht, er weiß, daß er Ottokar immer weichen muß, und so sucht er den Tod, durch ihn oder durch sie.

In Warwand ist inzwischen Sylvester aus seiner Ohnmacht erwacht, gestärkt im Bewußtsein der Unschuld. Bewußtlosigkeit — Kleist setzt sie dem Unbewußten gleich, durch das der Mensch hinabtaucht in das Vergessen aller Qual und Schuld des Lebens — hat seinen Geist zu seinem Urquell, Gott, geführt, und in ihm hat er sich gestärkt zum Kampfe für die Wahrheit. (Im Unbewußten, so glaubt der Dichter, hat der Mensch teil an Gott, weil er in ihm erlöst ist vom sündigen Bewußtsein.) Aber das Verhängnis hat schon gewirkt, der Herold ist erschlagen, die Möglichkeit den allgemeinen Wahn zu bannen wird unendlich erschwert. Sylvestern erscheint alles wie ein böser Traum. Kaum aber hat er versucht den Weg

zur Lösung zu finden, da wird neues Unheil berichtet. Johann ist in rasender Liebe Agnesen gefolgt um von der Hand der Geliebten den Tod zu finden. Sie aber — grausame Ironie! — nimmt die Zeichen verzweifelter Liebe für Zeichen des sie verfolgenden Mörders und schreit um Hilfe. Jeronimus, von Sylvesters unschuldigem Wesen besiegt und wieder für Warwand gewonnen, stürzt herbei und stößt Johann mit dem Dolche nieder. Neue, entsetzliche Ironie, unlösliche Verwirrung der Menschen. Eine Lösung aus diesem Chaos wird beinahe unmöglich, nur höchste Liebe, seliges Vertrauen könnte sie bringen.

Die Szene des lieberasenden Johann gehört zum Großartigsten dieser Dichtung. Hamlets verzweifelter Wahnsinnsspiel vor Ophelia, die entfesselte Leidenschaft Penthesileas nur lassen sich mit ihr vergleichen. Wie ein schaurigschönes Gedicht reihen sich seine Ausbrüche aneinander:

Ich zittre selbst vor Wollust und vor Schmerz,
Mit meinen Armen dich, mein ganzes Maß
Von Glück und Jammer, zu umschließen.
.....

— Ja, rette du mich, Heil'ge!

Es hat das Leben mich wie eine Schlange,
Mit Gliedern, zahllos, ekelhaft, umwunden.
Es schauert mich, es zu berühren. —
.....

Nimm diesen Dolch, Geliebte. — Denn mit Wollust,
Wie deinem Kusse sich die Lippe reißt,
Reich' ich die Brust dem Stoß von deiner Hand.

Nachdem in den beiden ersten Akten im heftigen Hin- und Widerspiel der Szenen, in denen die Leidenschaft tobt und die Verblendung herrscht, die Verwirrung vollkommen geworden ist und die Entladung des Hasses ein unlösbar erscheinendes Verhängnis aufgetürmt hat, wölbt Kleist im dritten Akte kraftvoll und sicher die Höhe des Dramas auf. In zwei Szenen, deren Gegensätzlichkeit in der Offenbarung der versöhnenden Weltkraft der Liebe und der vernichtenden Wirkung des Hasses ein Äußerstes von dramatischer Wucht und Größe erreicht, enthüllt der Dichter das Rätsel der Welt, die Frage von Sünde und Erlösung. Die Trostlosigkeit seines eigenen Herzens zeigt sich hier, denn der Haß siegt, und die Liebe muß untergehn.

Wie ein herrliches Gotteswunder blüht die Macht der Liebe auf in Agnes und Ottokar, mitten aus Finsternis und Gottferne. Wieder sitzt Agnes, wie zu Beginn des zweiten Aktes, im Vordergrund einer Höhle im Gebirge, den Geliebten erwartend. Nun aber fiebert in ihr bereits der Verfolgungswahn, denn sie hat von Jeronimus erfahren, der Jüngling, den sie im Gebirge treffe, sei Ottokar von Schroffenstein, der ihr beim Abendmahl den Tod geschworen habe. Trotzdem ist sie wieder gekommen. Sie muß das Ungeheure, Unmögliche ergründen. Ottokar erscheint. Sie schrickt zusammen. Die Gegenwart des Geliebten besiegt auf einen Augenblick das Mißtraun. Unheimlich aber faßt es sie an, da sie aus seinem Munde hört, er sei der Freund Johannis von Schroffenstein, also wirklich Ottokar. Ohne Wissen um Namen und Herkunft hatten sie sich einst geliebt, einander vertrauend in der Kraft und Wahrheit ihrer Herzen; nun, da Agnes wissend ward, lockt sie nichts zurück ins Land unschuldigen Glaubens. Ohnmacht droht sie zu umfassen. Sie erwartet, daß ein Teufel sich im Geliebten offenbare, da Ottokar nun geht um Wasser zu holen und sie zu erfrischen: Gift, glaubt sie, werde er ihr zu trinken geben. So ungeheuer erscheint ihr der Widersinn des Lebens, daß sie seinen jämmerlichen Glanz und Schein von sich werfen will, der nichts ist als ein teuflischer Betrug.

Nun ist's gut.

Jetzt bin ich stark. Die Krone sank ins Meer,
Gleich einem nackten Fürsten werf' ich ihr
Das Leben nach. Er bringe Wasser, bringe
Mir Gift, gleichviel, ich trink' es aus, er soll
Das Ungeheuerste an mir vollenden.

Agnes trinkt, sanft wie ein Lamm, das vermeintliche Gift, dem Geliebten ins Auge blickend. Liebe, die nie hassen, nur grenzenlos verzeihen kann, lebt in ihr wie in Desdemona. Sie setzt sich und der geliebte Mörder soll sich zu ihr setzen, bis sie vollendet hat.

Du hast beim Abendmahle mir den Tod
Geschworen
. Das Gift
Hab' ich getrunken; du bist quitt mit Gott.

Sie will den Rest des Wassers trinken. Mit einem Male erkennt Ottokar den Wahn, der sie umfängt, schnell greift er nach dem Hute mit dem Wasser und trinkt es aus. Da ist der Wahn von Agnes gewichen.

Ottokar!

O wär' es Gift, und könnt' ich mit dir sterben!
Denn ist es keins, mit dir zu leben, darf
Ich dann nicht hoffen, da ich so unwürdig
An deiner Seele mich vergangen habe.

Blutrache hatte Ottokar, unwissend, daß es der Geliebten galt, auf den Leib des Herrn geschworen, den Sinn der Welt damit verkehrend; Gott hatte er ausgetrieben. Durch die Liebe mußte Gott wiederkehren und in dieser natürlichen Kommunion kehrte er wieder. Die Versöhnung mit der Realität, der Wahrheit und Schönheit des Lebens, die durch Haß, Zwietracht, Mißtrauen und ihre notwendige Folge, den Wahn, im Bewußtsein der Menschen in ein häßliches Fratzenbild verkehrt worden war, trat wieder ein durch die Erkenntnis beim gemeinsamen Trunk des scheinbar vergifteten Wassers.

Dies gehört zum Größten, was Kleist geschaffen hat. Noch einmal wiederholt sich Ähnliches in seinem letzten Drama, dem Prinzen von Homburg; es bringt in manchem die Vollendung der Ideen, die Kleist hier schon erfaßt hat. In ihrer schlichten Wahrheit und Sinnenfälligkeit aber war diese Szene nicht mehr zu übertreffen. Da sie auf dem sicheren Grunde der Naturgesetze ruht, so erscheint sie unmittelbarer noch, für die Kunst also wirksamer fast als jener geniale Zug, da der Kurfürst Homburgs Wahn besiegt, indem er ihm die Entscheidung über das Unrecht, das er sich durch ihn zugefügt glaubt, selbst in die Hand legt. Der letzte Sinn der Kunst, die Vereinigung der sinnlichen und der geistigen Welt im Logos, die Offenbarung der tiefsten Geheimnisse des Lebens in der naiven, kindlich erfassbaren Sinnenfälligkeit, erscheint hier schlechtthin erfüllt. In Agnes hatte trotz der augenblicklichen Macht des Wahnes doch der tiefe Glaube an die Wahrheit der Liebe geherrscht, und er hatte sie ja gerade bestimmt, trotzdem dem Geliebten zu folgen, die Probe wirklich zu machen, ob die Welt bloß Schein und Trug und ein Werk der Hölle oder aber lautere Wirklichkeit und das herrliche Werk des Himmels sei. Aus der Kraft dieses Glaubens war jeder törichte Schicksalsgedanke besiegt und die Fügung wie von selbst herbeigerufen, weil die Ordnung und das Gesetz der Welt in ihre Rechte zurückgeführt erschienen.

Nur eines fehlt zur letzten Vollendung überhaupt, die Kleist gesucht hat und die ihm nie ganz gelungen ist, wenn er ihr auch so nahe kam, ja in manchem näher als Schiller und Goethe, mit denen

er sich hier zu messen hatte: die wirkliche Vereinigung der sinnlichen und der geistigen Welt im Geheimnis des Glaubens, der Eucharistie. Der Grund liegt in der naturalistischen Deutung des Sündenfalles, in der er von Rousseau bestimmt war. Nicht das metaphysische Sein des Menschen war nach Rousseau durch den Sündenfall gestört, sondern es war nur eine Verzerrung des naturhaften Lebens der Menschheit eingetreten. Dieser Auffassung entspricht hier genau und völlig konsequent die Ent-Täuschungsszene der Liebenden, das natürliche Abendmahl, das im Hinblick auf das letzte Geheimnis des Christentums, damit auch auf das letzte Ziel und den letzten Sinn aller Kunst, nur symbolisch sein kann. Die Stileinheit der Dichtung aber ist gerade darin vollkommen gewahrt, und es lag nur in der metaphysischen und religiösen Entwicklung des Dichters begründet, ob er die letzte Vollendung erreichen würde oder nicht. —

Agnes ist erlöst vom Wahne und mit tiefer Scham und Reue, die nur die Liebe, Hochmut und Ichsucht besiegend, so wahrhaftig und rückhaltlos bekennen kann, erkennt sie, daß sie das Glück verscherzt habe mit Ottokar leben zu dürfen. Aber auch er weiß sich belastet vom Racheschwure und hat ihr nichts zu verzeihen. Unschuldig-schuldig sind sie beide in das Verhängnis verstrickt. Gibt es einen Ausweg aus der Finsternis, die ihre Häuser umschattet, so kann er nur durch die Wahrheit ihrer Liebe und die Kraft ihres Glaubens und Vertrauens führen — Glauben an Gott, den Sinn der Realität, Vertrauen in das Wesen des Menschen, das erlöst werden kann. So fragt Ottokar:

Willst du's? Mit mir leben?
 Fest an mir halten? Dem Gespenst des Mißtrauns,
 Das wieder vor mir treten könnte, kühn
 Entgegenschreiten? Unabänderlich,
 Und wäre der Verdacht auch noch so groß,
 Dem Vater nicht, der Mutter nicht so traun,
 Als mir?

Die Kinder haben den Weg gefunden. Herrlich strahlt das Zeichen der alles veröhnenden, weil alles besiegenden Liebe über der Nacht der verblendeten Welt.

Aber düster sieht der Dichter das Leben. Denn er selbst kann nicht glauben, er verharret in der Erkenntnis des Fluches über der

Menschheit ohne das Zeichen der Erlösung zu sehen. So kann auch diese Geschichte nur tragisch enden. Furchtbar droht gerade dem reinsten, höchsten Glücke das Verhängnis, so will es die verblendete Welt.

So folgt dieser ersten Szene der himmlischen Kraft siegender Liebe die zweite mit dem Triumph der höllischen des Hasses und der Mordsucht als des vollendeten Mißtrauens, das seine Herkunft aus dem Abfall von Gott, aus Unglaube und Irrwahn nun ganz enthüllt in Rupert Schroffenstein. Wie Verblendung und Gottferne sich auswirken, indem der Mensch von einer Stufe zur andern hinabsinkt aus dem Reiche des Lichtes in das der Finsternis, aus der Verblendung durch die Sünde ins Mißtrauen, aus dem Mißtrauen in den Haß und die Verkehrung des Wesens, aus diesem in die Rachsucht und zuletzt in die Mordsucht und wie er dann zur vernichtenden Tat selbst schreiten muß unter dämonischem Zwange, weil statt Gott der Teufel in seinem Herzen Platz genommen hat, das ist hier im Gegensatz zur versöhnenden, weltaufbauenden Kraft der Liebe als Gott, Welt und Leben verneinende satanische Kraft geschaut. Rupert ist radikal böse geworden, alles Reine, Gute, Unschuldige deutet er um ins Gemeine, Hinterlistige, Verzerrte und Teufliche.

Jeronimus, der Unselige, der in seinem Wankelmüt gerade das Verhängnis heraufführt, kommt, im Innersten jetzt von der Unschuld Sylvesters überzeugt, nach Rostitz um Frieden zwischen den Häusern zu stiften. Rupert aber hat bereits erfahren, daß der Herold und Johann erschlagen seien, und seine eigene Vernichtungsabsicht unterlegt er dem Gegner, von vorneherein jedem Aufklärungsversuche verschlossen. So bereitet sich Jeronimus in seiner guten Absicht selbst das Verderben. Höhnisch, wie nur ein Teufel sein kann, empfängt ihn Rupert als Herold aus Warwand um ihm zu sagen, was liege denn an der „heiligen Person“ des Herolds? Auch er könne leicht in Ohnmacht fallen wie Sylvester. Die Schwärze dieses verfinsterten Herzens wird sichtbar und legt sich als entsetzengeladene Mordstimmung über die Szene. Dann folgt der Mord selbst, in seiner Grausamkeit erst ganz zur Wirkung gebracht durch die Schilderung der Eustache, die ihn, am Fenster stehend, mit ansieht, machtlos und weltfern vom verruchten Gatten den Verstockten um Erbarmen beschwörend, der stumm und fühllos steht und das Böse vollziehen läßt, das er befohlen hat.

Der absteigende Teil des Dramas ist nicht mehr von der Stim-

mungsgewalt der ersten drei Akte getragen. Das Schicksalhafte, das in dem Zwang und der Verblendung der leidenschaftbesessenen Menschen mit dunkel-dämonischer Gewalt durchbricht, schwindet, und die kalte Kausalität wird offenbar. Man spürt, wie der Dichter sich im Schaffen selbst geklärt hat und sein untrüglicher Blick die Zusammenhänge von Schicksal und Charakter ergründet, deren Erkenntnisse ihn vollends der Gesellschaft der Schicksals- und Zufallsdichter entrückten. Sein Interesse an dieser Dichtung erlahmte und wandte sich anderem zu. —

Als Rupert nun seine Rachsucht gebüßt hat, glaubt Eustache, sein Weib, den Augenblick für gekommen, wo er zur Umkehr und Einsicht gebracht werden könnte. Reue sei die Unschuld der Gefallenen, und nie sei der Mensch besser, als wenn er es recht innig fühle, wie schlecht er sei. Aber Rupert ist verstrickt in seine hypochondrische Besessenheit, in der er die Schuld immer bei anderen sucht, und vermag sich aus der Finsternis seiner eigenen Seele nicht zu lösen. In ihrer höchsten Not bekennt ihm Eustache die Liebe der Kinder, die Jeronimus ihr verraten und als einen Weg zur Versöhnung der feindlichen Häuser erkannt hatte: Gott selbst weise den Weg aus ihrem Unglück und er solle den Wink des Himmels nicht verschmähen.

Da bricht der teuflische Vernichtungstrieb Ruperts, der vorher mit dem Scheine gerechter Empörung umgeben war, in seiner ganzen Nacktheit aus, und nun kann es kein Halten mehr geben bis zum schrecklichen Ende. Snyveiter hat auf die Nachricht von der Ermordung des Jeronimus die wahre Absicht Ruperts, ihn und sein Haus unter allen Umständen auszurotten, erkannt, und rüstet zum Kriege gegen ihn. An die Stelle halb unbewußten zwanghaften Getriebenseins ist das Wissen der Menschen um ihre Beweggründe und Absichten getreten. Deshalb fällt von hier ab die Handlung auseinander, und die Szenen, in denen Ottokar auf dem Wege zur Entwirrung des Hengenknotens auftritt, stehen kaum noch im Zusammenhang mit dem Mörderwege Ruperts. Es sind wie zwei Geschichten, die nebeneinander herlaufen und die einen Blick gewähren in die Ritter- und Räuber-, Zauber- und Spukstückwelt der Vorlagen, aus denen Kleist geschöpft hat.

Aber noch einmal führt der Dichter das Spiel zur höchsten Höhe empor in jener Verkleidungsszene des fünften Aufzugs, die zu einer Dichtung für sich geworden ist. Hier singt das Herz des jungen

Kleibt sich aus in seiner Sehnsucht nach unermesslicher Schönheit. Es ist das Lied von der Liebe, die zu hoch, zu schön und zu erhaben ist um in dieser traurig-gebrechlichen Welt bestehen zu können. Der Keim des Todes blüht auch in ihr, noch ehe sie recht begonnen hat, und darin liegt gerade der unendlich schmerzliche Zauber ihrer Schönheit, daß sie aufblüht wie ein Wunder und im Blühen schon die Schatten des Todes über sie streichen: ganz und vollendet schön kann alles Irdische nur auf dem Grunde des Todes sein. Man hat gefunden, daß der Dichter hier sich selber spiele, sein eigenes Sein und die Tragik dieses Seins: dieses wissende Durchschauen des Lebens und sein Spielenmüssen zugleich, wie es nur Shakespeare noch gekonnt hat. Es ist die schmerzliche Gabe des Genius, der unendliche Schönheitsfülle spenden muß, indessen er selber sieht, wie hinter allem doch Tod und Vergänglichkeit lauern. Fern von allem Sentimentalen singt hier der Dichter, wie er es nur im Wissen um die Tragödie seines eigenen Lebens konnte, das Letzte durchkostend, tränenlos, klagelos, fromm, stolz und rein, mit dem rätselvollen Lächeln um den Mund, in der Gnade eines zum Höchsten berufenen Lebens, das doch im Dunkel eines gewaltsamen Todes unterging.

In Wahnwitz endet das Stück. Alle Aufklärungsversuche Ottokars müssen von vorneherein scheitern an dem entfesselten Vernichtungstrieb des Vaters, der Sylvester mit in das Verhängnis reißt. Johann ist verrückt geworden über dem sinnlosen Geschehen: er erscheint als der einzig Vernünftige. Den alten Sylvius schützen Blindheit und Alter, das dieser Welt schon abstirbt, vor ihrer Torheit. Beide wandern hinein in die Nacht um zu sehen, was diese großen Kinder gemacht haben, und wissen, es kann nur Entsetzliches sein. In der vollendeten Finsternis ihrer Herzen — daß Sylvester sich auch von der Leidenschaft blenden läßt, ist die notwendig pessimistische Schlußwendung des Dichters — haben sie ihr eigenes Fleisch und Blut, ihre Kinder gemordet. Nun stehen sie vor ihrem in ihren eigenen Kindern vernichteten Leben. Gottfern, liebeleer, endlos und öde sehen sie nur die Wüste vor sich. Nachdem es zu spät ist, erwacht die Erkenntnis und die ewig brennende Reue. Über einem sinnlosen Leben suchen sie den Weg der Umkehr zu gehen.

Die Anlage und der Aufbau dieses dramatischen Erstlings verraten bereits die Hand des Meisters. Lange gehemmte und ge-

staute Kraft brach sich Bahn durch eine wirre Fülle angelesener und gehäufter Anregungen und Vorbilder. Die große visionäre Kompositionskraft des Dichters, die hier schon ganz deutlich aus einem musikalisch bewegten Grunde erster Empfängnisse aufwächst, hat ein gewaltiges System geschaffen. Die Architektur dieses Werkes ist dem Inhalte weit überlegen, und man erkennt, daß der Lebens- und Bildungsgrund des Dichters in gar keinem Verhältnis zu seiner Formkraft stand. So mußte dem großen Gerüste notwendig die Füllung mangeln, einem groß angelegten Anlauf und Aufbau eine ganz unverhältnismäßig schwache Lösung folgen.

Der Parallelismus der Szenen führt in den ersten drei Aufzügen in gewaltiger Steigerung bis zur Höhe im dritten empor um dann zu zersplittern und zu verrinnen. Die Dynamik der Idee erlahmt mit ihrer Auflösung und Wandlung. Wie der Dichter hinter die Schleier des Lebens blickt, treten die seelischen Beweggründe der Menschen, ihr erbärmliches Sein nackt und kalt hervor. In den beiden feindlichen Häusern Rossitz und Warwand steht neben dem hypochondrischen, mißtrauischen Rupert die sanfte, versöhnliche Eustache, neben dem milden, friedfertigen Sylvester die mißtrauische, geschwähige Gertrude: dem zum Bösen geneigten Geiste steht ein guter, dem guten ein verwirrender zur Seite. Rein und unschuldig in sich, aber von der Atmosphäre der Häuser und dem Vorbild der Eltern bestimmt, haben die Kinder in ihrer Liebe die Brücke zueinander gefunden, aber sie sind gebunden durch die Macht der Geburt. Unheimlich und drohend wächst die Spannung der Atmosphäre an durch das ganz vom Gerüchte und Geraune beherrschte und besessene Gefinde auf beiden Seiten. In diese blitzgeladene Welt zuckt der zündende Funke im rätselhaften Tode des Kindes, und den entfesselten Brand schüren unfreiwillige Intriganten: der leidenschaftliche, vom Vater her belastete Johann, der ganz von Stimmungen und Gefühlen gelenkte und geblendete Jeronimus. Sie eigentlich verbinden die in ihrem Argwohn und ihrem Hasse auflodernden Häuser und mit ihrem Verschwinden ist ein toter Punkt erreicht: die vorwärtstreibende Kraft ist schon in der Ermordung des Jeronimus verbrannt, die nackte Bosheit Ruperts tritt heraus, und Zwang und Notwendigkeit fehlen in allem, was noch erfolgt. So löst sich das Spiel in nur mehr mit halber Kraft und halbem Interesse geführte Szenen auf. Allzu leicht, beinahe lächerlich motivierend

erscheint die Herenküchen- und Kinderfingergeschichte mit Ursula und Barnabé, deren farblose Rollen mit denen Johannis und des Jeronimus so wenig zu vergleichen sind, wie der abfallende Teil des vierten und fünften Aufzugs überhaupt mit dem gewaltig und sicher geführten Aufstieg der drei ersten. Auch die Turmszene ist wie aus einem Sturm- und Drangstück oder einer Rittergeschichte hereingespült. Der Schluß vermag die allgemeine Dissonanz nicht mehr zu heben, und so gehen einzelne große Züge am wahnsinnigen Johann und im blinden Sylvius, im Narren und im Seher, der wie eine Erinnerung an die antike Tragödie wirkt, in ihr unter. Nur das traurig-schöne Spiel der Liebe Ottokars und Agnesens leuchtet fort für sich als ein Jugendtraum des Dichters.

Die scheinbar straffe architektonische Anlage ist doch von einer gewaltigen Bewegung durchwogt, die freilich nicht zu einem großen, alles tragenden Strome angewachsen ist. Aus der musikalischen Stimmungs- und Gefühlswelt Kleists tauchen die Gestalten auf, aus dem Unbewußten, das noch diesseits von Gut und Böse liegt. Sowie sie aber in das Licht des Bewußtseins treten, sind sie der Leidenschaft und Verblendung und damit den Qualen des Lebens verfallen, und der stumme Schrei nach Erlösung in allen ist der eigentliche Träger der tragischen Stimmung. Das architektonische Gefüge des Stückes bringt mit seinem Parallelismus in jenen Grundzug polare Spannungen hinein, die sich nicht immer harmonisch mit ihm vereinen. Das klassische Vorbild wirkt noch zu mächtig im Dichter, und man spürt, wie er mit ihm ringt um es aufzulösen in seiner tiefer erfaßten Klang-, Raum- und Bewegungswelt. Deshalb erscheint die führende Bewegung durch die einzelnen Szenen, besonders im absteigenden Teile, zerhackt, und nur innerhalb der Szenen selbst wächst sie oft zum gewaltigen Sturme an, in dem bereits der nur Kleist eigene, ungeheure, allem Maße und jeder Grenze von vorneherein überlegene Rhythmus braust. So ist auch die Einheit des dramatischen Raumes noch nicht gelungen, und die Menschen bewegen sich in ihm nicht in der Fülle ihres Wesens, sondern sind hineingestellt in die hin- und herzuckenden Kräfte des manchmal von starren Formen gehemmten dramatischen Gefüges. Weil der Rhythmus gestört ist, kommt auch das Tempo der Dichtung nicht zur einheitlichen Entfaltung. Das Vielerlei der Szenen bringt zahlreiche Nebenschwingungen mit sich, die ablenken von der

Führung des Ganzen. In den einzelnen Szenen und Bildern aber wachsen die Charaktere oft schon zur vollen Größe auf und weisen über die individuelle Grenze hinaus, wo dann wirklich eine welt-erfüllte Notwendigkeit herrscht, dämonische Kräfte walten, von denen sie geführt und getrieben sind. Hier hat der Dichter seine ganze Kunst entfaltet. Der Meister der Verfertigung gesprochener und ungesprochener Gedanken beim Reden arbeitet hier mit derselben Sicherheit wie in seinen späteren Dramen.

Unschwer sind die großen Vorbilder zu erkennen, die dem Dichter beim Entwurfe seines ersten Werkes vor der Seele standen: Shakespeare und Schiller. Ottokar und Agnes sind ohne Romeo und Julia, die unglücklichen Kinder der feindlichen Häuser Montague und Capulet, nicht möglich in der schmerzlichen Schönheit ihres kurzen Liebestraumes: das Spiel der Liebe auf dem Grunde des Todes ist hier zu ewiger Schönheit erhoben. Wenn der Haß und Streit der Häuser die ganze Sippe ergriffen hat, so daß sich zwei große kämpfende Parteien gegenüberstehen, so ist auch dieses Moment, verbunden mit dem Gedanken, den Groll der Familien durch den Liebesbund der Kinder für immer auszulöschen, den hier Jeronimus, dort Bruder Lorenzo ausspricht, bei der Konzeption des Dramas entscheidend gewesen. Aber das unmittelbare Vorbild war für Kleist Schillers „Wallenstein“, von dem er seiner Schwester geschrieben hatte, daß er nicht bloß gelesen, sondern gelernt werden müsse. Das metaphysisch-religiöse Problem seiner Dichtung war ihm ja durch das Drama von den Mordeltern gegeben, das sich aber erst unter dem unmittelbaren Eindruck des „Wallenstein“ — und Wallenstein ist ja unter diesem Gesichtspunkt betrachtet auch ein Drama von den Mordeltern — zu der großen Form ausweitete, die es erreichte: Wallenstein ist das erste dramatische Werk Schillers nach seinen philosophischen Studienjahren und in ihm erscheint im Gegensatz zur moralischen Sphäre seiner philosophischen Schriften, die unter dem Einflusse Rousseaus, Kants und Fichtes standen, der Schicksalsgedanke, wenn Schiller die größere Hälfte der Schuld seines Helden den unglückseligen Gestirnen zuwälzt. Hinter dem Schicksalsgedanken stand aber das religiöse Problem, das freilich unter dem starken moralischen Einschlag, der immer noch vorherrschte, nicht zur Entwicklung kommen konnte. Schiller blieb dem Rationalismus noch verhaftet, von Kantischen Kategorien bestimmt. Der sentimenta-

lische Dichter war trotz allem Moralist. Kleist aber suchte die moralische Schranke zu brechen, die Tiefen der Metaphysik und Religion, die unter ihr lagen, wieder zu erschließen und mit Rousseau zum Urquell des Lebens, der ewigen Natur, hinabzutauchen. Natur und Religion bedeuten die Erweiterung des moralisch verengten Lebens, sie erst erschließen wieder den Kosmos. Kleist suchte also auf metaphysisch-religiösem Grunde das zu erreichen, was man ästhetisch die „Öffnung der Form“ genannt hat. Das individuelle Moment der Persönlichkeit als ihres eigenen Maßes und Gesetzes wird gesprengt, und es treten die absoluten Maße der Natur und Religion, die äußersten Pole der Welt, die sich bedingen, wieder in ihre Rechte. Nicht mehr gibt der Mensch sein Maß und Gesetz der Natur und der Welt, sondern nun geben umgekehrt wieder Natur und Religion dem Menschen ihre ewigen Gesetze. Der Mensch muß sich wieder beugen und fügen lernen in einen großen, allumfassenden Zusammenhang. Das Genie Kleist strebte aus der sentimentalischen Befangenheit mit Rousseau zur Naivität der Natur zurück, in der Lösung der religiösen Frage aber erst zur einzig noch möglichen wahrhaften Naivität empor. Das große religiöse, historische und politische Problem, das er im „Wallenstein“ mehr instinktiv als bewußt erfaßte, ließ ihn hier unmittelbar an Schillerische Ideen anknüpfen. Die Lösung freilich fand er, bedingt nur, erst durch seine dramatische Entwicklung. Hier aber mußten neben Schiller auch Rousseau und Shakespeare, das Genie entscheidend in den Gang seiner Ideen und die Entwicklung seiner dramatischen Formwelt eingreifen.

Octavio Piccolomini sinnt Verrat am Freunde, das heißt an dem Menschen, der ihn für seinen besten Freund hält, am blind vertrauenden Wallenstein. Das hebt die Grundlagen der Gemeinschaft aus den Angeln und verkehrt ihre Natur. Die Verkehrung der Natur ist das Thema der Familie Schroffenstein. Octavios Trachten nach dem Ruhme auf Kosten des Freundes ist dasselbe wie Ruperts Trachten nach dem Leben Sylvesters um seines Gutes willen. Denn Mord bedeutet auch der Verrat des falschen Freundes. Der Sinn des Lebens ist in sein Gegenteil gewendet, die „schwarze Sucht der Seele“, der Argwohn, erfaßt die Menschen und kehrt sich gegen ihr eigen Blut und Geschlecht. Der Verräter vernichtet sich selbst in seinem Kinde. So steht Octavio am Schlusse vor seinem eigenen

Grabe. Mar und Thekla, die unschuldigen Kinder, sind die Opfer des Zwistes der Väter. Thekla erkennt:

Ein blut'ger Haß entzweit auf ew'ge Tage
Die Häuser Friedland, Piccolomini,
Doch wir gehören nicht zu unserm Hause.

Intriganten drängen sich in beiden Dichtungen ein und befördern das Vernichtungswerk. Im Wallenstein sind es einzelne Menschen, die vom Übel ergriffen sind, in der Familie Schroffenstein aber ganze Geschlechter: das individuelle und moralische Moment hat sich ausgeweitet zum religiösen, zum Problem der Erbsünde, des Erbfluches, der Geschlechter, Generationen, die Menschheit selbst umfaßt und die individuelle Tragik zur allgemeinen erhebt. So ist auch der Untergang der unschuldigen Kinder in der „Familie Schroffenstein“ tiefer begründet. Mar Piccolomini hat die moralische Entscheidung zwischen Freund und Vater, er wählt den freien Tod im unendlichen Schmerze seiner unschuldigen Jugend, und Thekla folgt ihm; Ottokar und Agnes aber sind wirklich Opfer im reinsten Sinne, das Sein der Menschheit ist so, daß ihre Liebe der Vernichtung verfallen muß.

Schicksalhaft empfindet Wallenstein die Welt und sein eigenes Leben, er glaubt an die Macht der Sterne. Hier liegen die Keime zu jener Hypochondrie, die ihn sich selber mehr gestoßen und gezogen erscheinen lassen, als daß er nach freier Entscheidung handelte: er spielt bloß mit dem Gedanken des Verrates, da gleiten ihm die Säden aus der Hand, falsche Freunde handeln nun an seiner Stelle und bereiten ihm den Untergang. So spielt auch Rupert Schroffenstein mit dem Gedanken des Mordes aus Erbgelüsten, alle spielen mit ihm und werden Knechte der Sünde. Schillers edles Maß hebt Wallensteins Erscheinung ins Monumentale, Kleists jugendliches Übermaß verzerrt das Bild Ruperts in eine Erscheinung übermenschlicher Bosheit und untermenschlicher Kleinheit: an sich die letzte Konsequenz, der aber die Stilkraft des Dichters noch nicht überall gewachsen ist wie sein Vorbild Shakespeare in Richard dem Dritten.

Wie der Gedanke von der Verkehrung der Natur in Wallenstein erwacht, als er vom Verrate dessen hört, den er für seinen Blutsfreund gehalten hat, so bricht Rupert Schroffenstein in den wildhinrasenden Racheschwur über die Verkehrung des Wesens der

Schöpfung in seinem Feinde aus. Ruperts Worte aber richten sich gegen ihn selbst, denn er ist der vom Mordgedanken Besessene, den er Sylvester unterschleibt. Aus diesem Gedanken eben wuchs Kleist die Höhe seiner Dichtung auf, die Lösung des Wahnes durch den Liebestrunck der Kinder in der ersten Szene des dritten Aktes.

Wallenstein (richtet sich auf)

Die Sterne lügen nicht, das aber ist
Geschehen wider Sternenlauf und Schicksal.
Die Kunst ist redlich, doch dies falsche Herz
Bringt Lug und Trug in den wahrhaft'gen Himmel.
Nur auf der Wahrheit ruht die Wahrsagung,
Wo die Natur aus ihren Grenzen wanket,
Da irret alle Wissenschaft.

Religion ist in der Tiere Trieb,
Es trinkt der Wilde selbst nicht mit dem Opfer,
Dem er das Schwert will in den Busen stoßen.
Das war kein Heldenstück, Octavio!

Rousseaus Gedanken von der Unschuld des Urmenschen, des Naturkindes, leben hier auf: hier ist der Mensch noch eins mit der Natur, also mit dem Tiere wie mit Gott. Es ist der paradiesische Mensch, der frei ist von der Makel der Erbsünde, durch die seine Natur verkehrt, sein Wesen entstellt worden ist. Agnes Schroffenstein, selbst vom Wahne und Scheine der Sünde geblendet, wird im gemeinsamen Trunke mit Ottokar von ihm geheilt, die natürliche Kommunion, das naturalistische Symbol des Geheimnisses des Abendmahles, einigt sie wieder in Glauben und Liebe und in der Besiegung der Todesfurcht, der Folge des Fluches der Geschlechter. Hier ist der Ort, wo man an Goethes Iphigenie denkt, an der Schiller die sinnliche Gestalt vermischte und sie zu sittlich, zu geistig fand. Gerade diese Seite des religiösen, nicht mehr moralischen Problems der Iphigenie ist hier in vollendeter Schönheit gelöst. Was Goethes Iphigenie fehlt, hat Kleist gegeben, was der naturalistischen Dichtung Kleists mangelt, die im Hinblick auf das christliche Glaubensgeheimnis nur symbolisch sein kann, hat Goethe gegeben. Der Zwiespalt des deutschen Idealismus enthüllt hier seinen Ursprung in der naturalistischen und rationalistischen Auffassung des Sündenfalls- und des Erlösungsproblems gegenüber der Lehre der christlichen Kirche. Aus demselben Grunde fand Schiller mit

dem untrüglichen Blicke des poetischen Genies, daß die Qual des Orestes in der „Iphigenie“ bloß im Gemüt und ohne Gegenstand sei, und daß bei der Aufführung alles Historische und Mythische unangetastet bleiben müsse. Hier war etwas gegenüber dem plastischen Realismus bei den Griechen verloren gegangen. Bewußt hat sich Kleist in dieser letzten und entscheidenden Frage mit Goethe erst in der „Penthesilea“ gemessen.

Zahlreich sind die Anklänge der ersten Dichtung Kleists an „Wallenstein“ in einzelnen Motiven, Bildern, Szenen. Wo er räumlich-visionär und metaphysisch vertiefen wollte, war ihm Shakespeare Vorbild. Desdemonas duldende Liebe, Othellos entfesselte Leidenschaft und Verblendung, die Wahnsinnszenen im „Lear“, die Greuel, entstanden aus der Verkehrung der Natur, die Empörung im eigenen Blute, Hamlets traurige Klarheit, die dem Dichter eignete, Richard des Dritten vollendete Bosheit haben ihn erschüttert und zu Shakespeares Schüler gemacht.

Das Tiefste und Letzte aber, was Kleist abrücken ließ von den Schicksalsdichtern, war die Einsicht in das metaphysische Sein des Menschen, die ihn von vorneherein hinaushob über die unzulängliche Verabsolutierung der Begriffe von Schicksal und Charakter. Er erkannte in ihnen zwei Anschauungsmöglichkeiten einer tieferen Einheit, deren Problematik nur in der Religion zu lösen ist. Der Verlust der ursprünglichen Einheit des Menschen, der Unschuld und Unmittelbarkeit seines Wesens, hat ihn aus dem Zusammenhange mit Gott und Natur gerissen. Nun wurde der Mensch einsam, in sich verkehrt und verwirrt, und mit der Gottferne begann die Verfinsterung seines Herzens, die Neigung zum Bösen. Jetzt gewannen Schicksal und Zufall Macht über ihn. Glaube, Liebe und Vertrauen, die notwendigen Äußerungen unschuldigen Seins und die Grundlagen der menschlichen Gemeinschaft, verkehrten sich in ihr Gegenteil, Unglauben, Haß und Mißtrauen, mit denen die Fremdheit und Feindschaft unter den Menschen erwachten und alle Gemeinschaft zerstörten.

Nie ist die Verkehrung der Natur, die Empörung des eigenen Blutes in sich selbst als Folge der Sünde, durch das vollendete Mißtrauen, die Knechtung des Menschen durch den Augenschein, dieses Blendwerk seiner eigenen entfesselten Leidenschaften, großartiger zur Darstellung gelangt als in Calderons „Andacht zum Kreuze“.

Schopenhauer, der Metaphysiker unerlöster Subjektivität, erkannte, daß für den gefallenen, aus dem Zusammenhange mit Natur und Gott gerissenen Menschen die Welt, Gott und das eigene Ich selbst als Traum, Wahn und Trug erscheinen müssen. Er rief zur Bekräftigung seiner Anschauung Calderon auf, der freilich aus der Erkenntnis des Lebens als eines Traumes für den gefallenen, willkürlichen Menschen diesen gerade aus seiner subjektiven Vereinsamung und Gottferne zum Glauben und durch ihn zur Versöhnung mit der Wirklichkeit führen will.

Hier verbinden die letzten Einsichten des tragischen Genies den jungen Kleist schon mit Calderon und Shakespeare, hier sah er sich wie von selbst vor die Fragen der christlichen Metaphysik und des Glaubens gestellt: so war ihm eine Aufgabe zugewiesen, die in der deutschen Literatur auch von Schiller und Goethe noch nicht gelöst worden war.

Robert Guiskard

Im Mai-Doppelheft des „Phoebus“, der von Kleist und Adam Müller herausgegebenen Dresdner Monatschrift, erschien im Jahre 1808 das „Fragment aus dem Trauerspiel: Robert Guiskard, Herzog der Normänner“. Als Kleist seine Tragödie im Oktober 1803 in Paris verbrannt hatte, war sie für ihn nicht abgegeben, nur zurückgestellt; denn er wußte, daß dies Werk mit seinem Leben verknüpft war und irgendwie einmal seine Lösung finden mußte. Es war für ihn zu schwer, er fühlte sich dem Probleme nicht gewachsen und er mußte es der Zeit überlassen, was noch einmal aus ihm werden würde. Heimlich aber, im Innersten seines Herzens, brannte die Liebe zu ihm als dem Höchsten fort, was sein dramatischer Genius jemals ersinnen und erschaffen konnte, und sein Ehrgeiz nährte die Flamme. Mit dem Abstand von ihm wurde er ruhiger und klarer, er sah seine Grenzen und die Fragen, die erst durch seinen eigenen Lebens- und Bildungsgang gelöst werden mußten, ehe er es noch einmal wagen konnte das Große weiterzuführen. Er hatte sich beschränken gelernt, leichtere Aufgaben zu Ende geführt und erkannt, daß man nur durch die Liebe zum Wege mit allen seinen Mühen das unendliche, erhabene Ziel erringen könne. Als er aber in einer neuen Wendung und einer anderen Einkleidung das Guiskard-Problem in seinem Schwesterdrama „Penthesilea“ bis zu einer gewissen Lösung geführt hatte, von der aus ihm die Hoffnung auf seine Vollendungsmöglichkeit wieder erwachte, trieb es ihn, nun wenigstens um der Schönheit und Einmaligkeit des bereits Errungenen willen dies festzuhalten. Wie er nun aus dem Gedächtnis, in der Meisterschaft der Sprache durch die Penthesilea-Dichtung gesichert, das Fragment neu herstellte, erkannte er auch, daß es Fragment bleiben mußte, weil das Problem so, wie er es anfänglich gestellt hatte, nicht lösbar war: er hatte sich selber schon gewandelt und das, was ihm ursprünglich als die letzte Frage erschienen war, hatte nun ein ganz anderes Gesicht bekommen. So schrieb er in den letzten Monaten des Jahres 1807, in der glücklichen Dresdner Zeit, die zehn Auftritte, die selbst wie ein gewaltiges, in sich geschlossenes Werk erscheinen, nicht als Lösung eines dramatischen Problems, sondern als ein prometheisches Gedicht von unvergleichlicher Schönheit. Für „eine

elende Scharteke“ hatte Kleist in der Hochspannung seines Ringens um Robert Guiskard die Familie Schroppenstein erachtet, so rasch hatte sich der Sechszundzwanzigjährige entwickelt.

Rousseau hatte ihn darauf hingewiesen, daß die ersten Trauerspieldichter ihren Stücken eine religiöse Grundlage gaben und daß sich die griechischen Tragödien auf historische Überlieferung gründeten. Das ganze griechische Volk hatte teil an den Festspielen, und darauf kam es Rousseau an, der die französischen Dichter tadelte, weil sie nur für Höflinge und Stutzer, eine volksfremde Klasse, dichteten. Nur wenn ein ganzes Volk teilnahm an den Spielen, sah er den Sinn der Kunst und ihre Sendung erfüllt. Er machte daraus die Anwendung für seine Zeitgenossen und gab eine Anregung: „Stellt man in Bern, Zürich, Haag die Knechtschaft dar, die das Haus Österreich in alten Zeiten über sie ausübte, so werden wir der Aufführung dieser Stücke aus Liebe zum Vaterlande und zur Freiheit mit höchstem Interesse beiwohnen.“ Schiller nahm aus diesem Geschichtskreis den Stoff zu seinem „Wilhelm Tell“. Kleist, dem Rousseau damals Führer war, griff die Anregung auf und arbeitete in der Schweiz an einem Trauerspiel „Leopold von Österreich“. Wir wissen durch Pfuel nur von der Hauptszene des ersten Aktes, in der mit ungeheurer Wirkung das Würfeln der Ritter Leopolds am Vorabend der Sempacher Schlacht, wer mit dem Leben davon kommen werde, wer nicht, dargestellt war. Drei schwarze Seiten hatten die Würfel und drei weiße. Unter Lachen und Scherzen begann das übermütige Spiel, das bald mehr und mehr verstummte, bis ein entsetztes Schweigen eintrat, als alle schwarz geworfen hatten. —

Die übermütigen Menschen, die das Schicksal zur Sprache herausgefordert hatten, hatten die Antwort erhalten, die ihnen gebührte: der Mensch bedeutet ein Nichts vor dem Willen eines Höheren. Die Dichtung kam nicht zur Ausführung. Offenbar genügte Kleist diese Fassung des Schicksalsbegriffes nicht für die gewaltige Idee, die ihm vorschwebte. Die religiöse Sehnsucht, die in ihm lebte, wanderte weiter, bis sie dort stillehielt, von wo die Botschaft des Christentums ausgegangen war, in Jerusalem. Hier erst fand das unbedingte Streben Kleists sein Ziel. Jerusalem wurde ihm das Zeichen für sein Ringen um das Letzte und Höchste, das Sinnbild alles Heiligen, was es auf der Erde geben konnte, seiner

persönlichen Erlösungssehnsucht wie der nach einem durch Not-, Blut- und Schicksalsgemeinschaft geeinten Volke und Vaterlande.

Früh, vielleicht schon seit seiner letzten Schulzeit im Hause des Hugenottenpredigers Catel, mochte ihn die große Dichtung gefesselt haben, die den Kampf der abendländischen Kreuzfahrer um den heiligen Boden im fernen Osten feierte, Torquato Tassos „Befreites Jerusalem“. Tasso zog ihn an als der ihm im Innersten wahlverwandte Dichter. Seine zerrissene, unstete, heimatlose, Ruhe suchende Seele war auch die Seele Kleists. Religiöse Zweifel quälten beide, in beiden rang das Genie mit dem sentimentalischen Dichter und weckte die Sehnsucht zurück nach der verlorenen Einheit des Paradieses. Tasso, der Renaissance Mensch, erfuhr in sich den Gluch des Individualismus und er suchte die Erlösung in jener heiligen Gemeinschaft, die Volk und Führer einst geeint gesehen hatte im Kampfe um das heilige Land, die Heimat des Christentums. Aus der Sehnsucht nach der Einheit der Menschheit im Glauben des Christentums wurde sein großes Gedicht geboren, in dem er sich selber retten wollte aus Einsamkeit, Unglauben und Verfolgungswahn.

Kleist las diese Dichtung in der Prosaübertragung Heines vom Jahre 1781 und wie ihr Inhalt ihn beschäftigte, zeigt eine Stelle in der Turmszene der „Familie Schroffenstein“, wo ein erst in der „Pentheilea“ ausgewertetes Motiv angeschlagen wird. Die Seele des Kreuzfahrerheeres, der Träger der heiligen Idee, der die oft verzagten Krieger mit Gottfried im Bunde zu neuer Begeisterung entflammt, ist der fromme Mönch Peter der Einsiedler. So eben hieß das neue Drama, das Kleist nun ins Auge faßte, von dem uns aber nur der Titel überliefert ist. Peters gläubige Sicherheit und unbeugsame Zuversicht auf die Erreichung des hohen Zieles mußte dem schwer ringenden Dichter als Vorbild auf seiner Bahn leuchten. Immer wieder hatte Peter zu kämpfen mit dem widerspenstigen, eigensüchtigen Geiste unter den Kreuzfahrern, der alle Hoffnungen zum Scheitern zu bringen drohte. Dieses Moment fand Kleist gerade betont in den „Denkwürdigkeiten“ der byzantinischen Kaisertochter Anna Komnena, der „Alexias“, die in Schillers „Allgemeiner Sammlung historischer Memoires“ im Jahre 1790 erschienen war. Bohemund, Robert Guiskards, des Normanenherzogs, Sohn, den sie haßt, stellt sie als den eigentlichen Anstifter der Intrigen hin, der, unter dem

Vorwände nach Jerusalem zu gehen, nur seine eigenen Pläne verhüllte, nämlich den byzantinischen Kaiser vom Throne zu stoßen und sich zum Herrn von Byzanz zu machen. Es ist vielfach beachtet worden, wie innig Kleists dichterische Pläne und ihre Ausgestaltung mit dem Gange seines eigenen Lebens zusammenhängen. Hier nun vermochte er sein eigenstes Leid symbolisch einzukleiden: wenn das Ziel überhaupt nicht erreicht werden konnte, weil die Eigensucht des Normannen die höhere Macht des Schicksals herausforderte? Zu der Zeit, da er seine neuen dramatischen Entwürfe bedachte, begann ihn seine Krankheit zu quälen. Todesgedanken schlichen sich ein, die Furcht, er könnte sterben, bevor er das hohe Ideal, das ihm vorschwebte, verwirklicht hätte. Verzweiflungsstimmung erfaßte ihn. Denn das war für ihn das Entsetzliche, mochte es der Wirklichkeit entsprechen oder nicht: er nährte in sich den heimlichen Gedanken, der in der Qual seines Gewissens sich bis zur Gewißheit steigerte, daß eigene Schuld, begangen an seiner Lebenskraft, ihn an der Erfüllung seiner hohen Sendung hinderte. Das Geheimnis in ihm wollte ihm das Herz brechen, er mußte es irgendwie gestalten in einem Werke. Das Ziel schwand ihm immer mehr aus den Augen, und was zuerst als ein hemmendes Moment erschienen war, wurde nun zum tragischen Moment überhaupt: die Schuld, die jetzt als Schicksal erschien, als Folge eines einst begangenen Vergehens, in Gestalt der Seuche; der Seuche, die dem Helden, dem Heere — wie dem Dichter — grauenvoll in den Weg tritt. Kleist fand, als er die Geschichte der Normannen vor Byzanz näher verfolgte, außer der erwähnten Quelle einen Aufsatz des sächsischen Offiziers Karl Wilhelm Ferdinand von Funk, des Freundes Körners, in Schillers „Horen“ III (1. — 3. Stück) vom Jahre 1797 (= 9. Band): „Robert Guiskard, Herzog von Apulien und Calabrien“. Hier war die Geschichte um jenes tragische Moment gebaut, die ihm nun den Stoff zu einer neuen Tragödie bot. Das Ziel, Jerusalem, trat zurück, mit ihm „Peter der Einsiedler“ und die Tragödie der Normannen vor Byzanz wurde das Thema. Erst wenn man erkannt hat, daß es in dieser Dichtung um Kleists eigene Lebenstragödie ging, sein eigenes Sein oder Nichtsein, wird seine wahnsinnige Jagd nach diesem Werke durch die Jahre hin ganz verständlich, und enthüllt sich auch das Geheimnis, warum es Fragment bleiben mußte, von der subjektiven Seite her. Robert Guiskard, das ist er selbst, der

Held, der nach Übermenschlichem, Unerhörtem ringt und der zerschellen muß, kurz vor Erreichung des Zieles von der tödlichen Seuche befallen. Der Sinn seines Lieblingbildes, daß die gesunde Eiche der Sturm schmetternd niederstürze, weil er in ihre Krone greifen könne, ist hier in einem gewaltigen prometheischen Gedichte verkörpert.

Robert Guiskard — so berichtet Anna Komnena — war einst geweissagt worden, er werde bis zum Vorgebirge Ather auf Cephallenien „sich alles unterwürfig machen und dann in Jerusalem verschwinden“. Von ungeheurem Ehrgeiz getrieben, vertraute Guiskard nun blind auf diese Weissagung, ohne ihren vielleicht tiefer versteckten eigentlichen Sinn zu ergründen, und vermaß sich zu eigensüchtigen Eroberungsplänen gegenüber seiner hohen Sendung als Kreuzfahrer zur Befreiung des heiligen Landes aus der Gewalt der Ungläubigen. Die Strafe für den Frevel an der Berufung durch Gott zur höchsten Aufgabe, die einem Fürsten werden konnte, blieb nicht aus. Sein Menschenwitz hatte die Weissagung falsch gedeutet, und im blinden Vertrauen auf ihren Wortlaut bereitete er sich selbst sein Verhängnis. Das Schicksal, hier unmittelbar als Fügung Gottes erkannt, erscheint in Gestalt der Pest und vernichtet ihn mit seinem ganzen Heere im Anblick des Zieles, das er sich eigenmächtig entgegen dem Befehle Gottes gesetzt hat zur Befriedigung seiner unersättlichen weltlichen Macht- und Ruhmgelüste, vor den Mauern des weltbeherrschenden Byzanz. Damit aber erfüllt er nun die Weissagung: denn hier, wo er zusammenbricht, ist „weiland eine große Stadt mit Namen Jerusalem“ gestanden. Mit ihm geht sein ganzes Heer zugrunde; es ist mit ihm verschuldet, denn es hat einem Menschen mehr gehorcht als dem Rufe Gottes.

Es springt in die Augen, daß das dramatische Genie Kleists hier eine gewaltige Entdeckung gemacht hatte; sie ließ ihn nicht ruhen, bis er sie ganz ausgeschöpft und zur Grundlage einer Tragödie umgebildet hatte, die alles bisher Dagewesene übertreffen mußte. Das Ungeheuerste für ihn aber war, daß er tatsächlich durch die Tragik seines eigenen Lebens für diese Aufgabe wie vorherbestimmt schien, daß das Schicksal oder die Vorsehung ihn gerade durch die Verbindung seiner persönlichsten Tragödie mit diesem Probleme allein ausersehen hatte zur Erfüllung der höchsten poetischen Sendung.

Kleist erkannte im Schicksal Robert Guiskards das Schick-

sal des „König Oedipus“ von Sophokles wieder, nun aber auf christlicher Grundlage. Und dies eben war das Unerhörte, was er zu lösen hatte und das er erfüllen mußte, wenn auch, wie Wieland sagte, „der ganze Kaukasus und Atlas auf ihn drückten“.

Laius, der Vater des Oedipus, wie dieser selbst, suchen dem ihnen geweissagten furchtbaren Schicksale dadurch zu entgehen, daß sie bewußt die in der Weissagung liegenden Warnungen zu beachten glauben und alle Mittel anwenden, um jede Möglichkeit der entsetzlichen Erfüllung von vorneherein zu verhindern. Aber gerade dadurch führen sie das Verhängnis herauf. Oedipus, der Löser des Rätsels der Sphinx, der Weiseste unter den Menschen, ist doch zugleich auch der Ärmste unter ihnen. Was bedeutet des Menschen Wiß gegenüber dem Geheimnis des Lebens! Guiskard aber verläßt sich freventlich auf die Weissagung und sündigt auf ihre Kosten, er fordert das Schicksal oder Gott heraus, denn er weiß, er wird ja doch erst in Jerusalem sterben. Gerade dadurch aber bereitet er sich sein Verderben. In beiden Fällen wird durch die Erscheinung der Pest die Katastrophe ausgelöst.

Die große Ähnlichkeit beider Probleme führte Kleist von vorneherein zur Anlehnung an Sophokles. Die Form war ihm Vorbild. Er erkannte aber auch den gewaltigen Unterschied in beiden Vorwürfen, und daraus ergab sich ihm bald die Erkenntnis seiner einzigartigen Aufgabe. Es blieb die Frage, ob die Idee sich so gestalten ließ, daß das antike Drama unmittelbar aufging in dem neu erschienenen Probleme, und so eine großartige Synthese zweier Welten zustande kam.

Viel zu wenig sind bis jetzt die beiden Anmerkungen beachtet worden, die Kleist zur Vervollständigung der im Fragment gezeichneten dramatischen Idee gegeben hat. Die erste gibt die historischen und politischen Voraussetzungen der Tragödie, wie Kleist sie gedacht hatte, und damit die Grundlage der tragischen Verwicklung überhaupt, aus der die Metaphysik dieser Tragödie unmittelbar erschlossen werden kann. Wilhelm von der Normandie, heißt es hier, war der „Stifter des Normännerstaates in Italien. Er hatte drei Brüder, die einander in Ermangelung der Kinder rechtmäßig in der Regierung folgten.“ Ausdrücklich ist hier schon ein Recht der Thronfolge angenommen, damit also ein fester, auf Tradition und Geschichte gegründeter Staat. „Abälard,“ heißt es weiter, „der

Sohn des dritten, ein Kind, als derselbe starb, hätte nun zum Regenten ausgerufen werden sollen; doch Guiskard, der vierte Bruder, von dem dritten zum Vormund eingesetzt — sei es, weil die Folge-
reihe der Brüder für ihn sprach, sei es, weil das Volk ihn sehr liebte, ward gekrönt, und die Mittel, die angewendet wurden, dies zu bewerkstelligen, vergessen. — Kurz, Guiskard war seit dreißig Jahren als Herzog, und Robert“ — das ist sein Sohn! — „als Thronerbe anerkannt. — Diese Umstände liegen wenigstens hier zum Grunde.“ Kleist will mit dem letzten Satze sagen, daß er eine willkürliche, das heißt hier ideale Voraussetzung als dichterische Freiheit mache, die der historischen Wirklichkeit nicht entspreche. In dieser herrschte nach der Darstellung Funks durchaus noch kein festes Erbgesetz, sondern alles war, dem kriegerischen und beweglichen Geiste der Normannen entsprechend, noch in Bewegung. Es bildeten sich Parteien zugunsten des entrechteten Abälard, dessen Vater Humphred — bei Kleist Otto — ihn eigenmächtig zum Nachfolger bestimmt hatte, und zugunsten Guiskards, für den tatsächlich die Folge-
reihe der Brüder sprach und an dem der niedrige Adel mit unbegrenzter Verehrung hing. Auf der freien Walfstatt, meinten die einen, hätten sie sich die Verfassung gegeben, auf ihr könnte sie auch nach Belieben geändert werden, während die Grafen für Abälard Partei ergriffen und sich auf Humphreds Testament beriefen. So hatte Guiskard ständig mit Verschwörungen und Empörungen zu kämpfen. Kleist nun setzte im Interesse seiner tragischen Idee die angeführten Verhältnisse ein. Guiskard erscheint hier als der vom ganzen Volke unendlich verehrte und geliebte Führer, um dessentwillen die bereits fixierte Erbfolgeordnung umgestoßen und Abälard widerspruchslos entrechtet wurde. Dreißig Jahre lang hatte dieser Zustand bereits unbestritten gedauert bis zum Ausbruch der Katastrophe. Ja, die Liebe und Verehrung für Guiskard hatte sich wie von selbst aus reiner Dankbarkeit auf dessen Sohn übertragen, und diesem war stillschweigend zugebilligt worden, was Abälard gebührt hatte. Die Mittel, bemerkt Kleist, die angewendet wurden dies zu bewerkstelligen, waren bereits vergessen. Damit ist schon eine latente Krisis angedeutet, die im gegebenen Augenblick zum Ausbruch kommen konnte. Sie eben brauchte der Dichter für seinen Plan. Er war auch hierin bestimmt von der tragischen Idee des „König Oedipus“.

Oedipus erscheint als Fremdling unter dem thebanischen Volke und errettet es durch seine Weisheit aus den Klauen der Sphinx. Aus Dankbarkeit und Bewunderung wird er auf den Thron seines von ihm unwissentlich ermordeten Vaters erhoben und er bekommt seine Mutter zur Gattin. Die Not des Augenblicks also hat ihn erhoben und die Freude und Bewunderung des thebanischen Volkes. Niemand fragt nach seiner Herkunft. Seine Weisheit und Größe läßt alles vorher Geschehene ins Dunkel treten. Erst hatte man unter der Plage der Sphinx versäumt nach dem Mörder des Laius zu forschen, nun ließ die Gegenwart des neuen großen Herrschers sein schreckliches Ende vergessen. In einer Unterlassung des Volkes lag seine Mitverschuldung an dem furchtbaren Verhängnis, das nun hereinbrach. Die Unvollkommenheit alles menschlichen Seins und Tuns als Quelle aller Tragik des Daseins kam in ihr zum Ausdruck.

Aus der Not des Augenblicks ist auch Guiskard, da Abälard minderjährig war, zur Herrschaft gelangt, und die Freude an seiner Größe wie die abgöttische Liebe des Volkes zu ihm haben das Unrecht, das dabei Abälard geschah, dem Volke gar nicht voll zum Bewußtsein kommen lassen. Die „Mittel“, die bei seiner Thronbesteigung angewandt worden waren, sind wie im „König Oedipus“ rasch in Vergessenheit geraten. Aber ein großer Unterschied liegt in beiden Fällen doch vor. Das thebanische Volk hat bei all seinem Tun doch die Heiligkeit und Unantastbarkeit des Gesetzes vor Augen. Bei der Erhebung des Oedipus glaubt es ganz in seinem Sinne zu handeln. Es ist noch geschichtslos, das heißt ohne das Wissen um den Sinn der Geschichte, in mythischer Zeitlosigkeit befangen. Die Umstände begünstigen, ja bedingen beinahe sein Vergehen. Ganz anders im „Guiskard“. Hier ertrinkt das Wissen um das bereits erkannte historische Gesetz der Erbfolge in der Begeisterung für den Helden, der sein Volk zum Siege über die Welt führen soll. Die bereits bewußt begonnene Geschichte wird gleichsam wieder ausgelöscht, es ist ein Rückfall in mythische Zeitlosigkeit um der subjektiven großen Eigenschaften des Führers willen. Das setzt eine ganz besondere Ansicht der Welt voraus.

Nun erscheint in beiden Fällen die Pest. Bei Sophokles als ein von den zürnenden Göttern geschicktes Verhängnis, als Zeichen der irgendwie erfolgten Verletzung des Gesetzes, die Aufklärung

und Sühne verlangt, wenn nicht das ganze Volk zugrunde gehen soll. Bei Kleist zunächst ohne jede moralische oder religiöse Färbung, nur als ungeheure Naturerscheinung, der der Mensch erliegen muß.

In beiden Fällen kommt das Volk nun zum geliebten Fürsten, ihn um Rettung aus der Not anflehend. Aber da zeigt sich, daß auch er nur ein schwacher Mensch, ja der schwächste und erbarmungswürdigste unter allen ist. Noch mehr: durch ihn wurde das Volk gerade ins Unglück geführt! Nun wird alles offenbar. Sophokles gibt, wie Schiller sagt, gleichsam nur eine „tragische Analyse“. Alles ist schon da und es wird nur herausgewickelt.“ Die Aufklärung der geschehenen Verletzung des Gesetzes bildet den Inhalt des Dramas. Das ganze Volk ist mitverschuldet, es hat teil an der Hybris. Die Größe und erschütternde Wirkung der Tragödie liegt darin, daß das immer heilig erachtete Gesetz vom Volke wie vom Fürsten aus Unkenntnis, Begrenztheit und Bedingtheit des menschlichen Wesens überhaupt verletzt wurde und nun Sühne fordert: gleichsam schuldlos schuldig sein zu können, das war die tiefste tragische Einsicht der Griechen; sie lag in der Erkenntnis des Seins der Menschheit, das so war, daß der Mensch irgendwie schuldig werden mußte im Leben. Die stumme Erschütterung, das letzte Schweigen, das aus ihr kam, bereitete in den Menschen die Sehnsucht nach Erlösung vor. So folgte auf „König Oedipus“ — „Oedipus auf Kolonos“.

Ganz anders entfaltet nun Kleist seine Tragödie. Hier erfolgt nicht bloß die Herauswicklung eines bereits Geschehenen unter der erschütternden Einsicht in die tragische Bedingtheit des Menschen, sondern gleichzeitig enthüllt und erfüllt sich notwendig wie von selbst das Geschick, das Volk und Führer sich bereitet haben. Dies ist die „gewisse Entdeckung auf dem Gebiete der Kunst“, von der Kleist seiner Schwester geschrieben hat: die Kopernikanische Tat, durch die er Antike und Moderne in einer gewaltigen Synthese vereinigte. Denn jetzt lastet nicht mehr ein unausweichliches Verhängnis über der Menschheit, das sich irgendwie einmal entladen muß, sondern das Dunkel, das über ihr liegt, ist plötzlich strahlend erleuchtet im Lichte einer neuen Sonne: da wird die Ursache dieses Verhängnisses im Menschen selbst erkannt, und in dieser Einsicht liegt die Befreiung, die diese Tragödie bringt. Was im König Oedipus ganz in den Hintergrund getreten war, ins Dunkel eines

Pessimismus, dessen Trostlosigkeit erst ihre beginnende Lösung angedeutet sah in der Tiefe der tragischen Erschütterung, das wird nun ins helle Licht des Tages gerückt: Laius und Oedipus sind so cholerische Charaktere, daß das, was geschieht, in ihnen begründet liegt. Diese Einsicht nun wird bei Kleist zur Hauptsache, wie in einer Drehung um hundertachtzig Grad weichen die Umstände und Situationen, die bei Sophokles im Vordergrunde standen, zurück, und die Charaktere der Menschen, als die letzten Instanzen des tragischen Problems, erscheinen aus ihnen im Vordergrunde: in der innigen, unausweichlichen Verbindung beider erst liegt die Erfüllung dieser gewaltigen Tragödie. Es ist eine Auswicklung und eine Entwicklung zugleich, was Kleist nun gibt, eine tragische Analyse und eine tragische Synthesis in Einem. In die nach dem Vorbilde des Sophokles gebildete Enthüllung ist zugleich eine Erfüllung eingeschlossen, diese entwickelt sich aus jener. Die Pest aber erscheint nun als der Angelpunkt, um den sich die Doppeltragödie dreht. Das ist die gewaltige Leistung Kleists gegenüber dem Vorbilde. Die Pest ist nicht mehr eine Schickung der Götter, die eine Erklärung und eine Sühne fordert, sondern sie erscheint nur als eine Schranke der Natur, die sich vor dem übermütigen Siegeszuge Guiskards einmal irgendwie und irgendwo aufrichten mußte. Nichts ist mehr hineingedeutet in den objektiven natürlichen Gang der Welt, und um so großartiger und elementarer erscheint seine selbstverständliche Notwendigkeit. Die Pest bildet gleichsam den Knotenpunkt, von dem aus sich die Auswicklung der Tragödie, die Analyse nach rückwärts vollzieht, und nach vorwärts in der Auswicklung die neue Verwicklung entsteht, die tragische Synthesis. Die Enthüllung des tragischen Momentes der Vergangenheit bildet in sich gleichzeitig die Erfüllung des in ihm beschlossenen der Zukunft: aus dem immanenten Gange der Geschichte selbst vollzieht sich mit eiserner Objektivität und Gerechtigkeit das große Gericht, das sich Guiskard und sein Volk selber bereitet haben. Das mythisch-religiöse Drama geht in das historisch-religiöse über. Im hellen Lichte der Geschichte erscheint Guiskard und sein Volk, und was bei Sophokles das traurig-düstere Verhängnis war, unter dem die Menschheit litt und duldete, das ist nun aufgelöst im Lichte der Erkenntnis der eigenen Brust: hier allein ist die Lösung zu suchen, die aus dem Verhängnis führt. Geschichte im eigentlichen Sinne aber ist erst

möglich geworden mit der Erkenntnis der Freiheit des menschlichen Willens. Diese wiederum setzt eine historische Tatsache voraus: das Christentum. Die Metaphysik des Christentums wird zur Metaphysik des Tragischen überhaupt, und so muß sich notwendig auch diese gewaltige Tragödie auf sie gründen. Die Geschlossenheit und Flächenhaftigkeit der antiken Tragödie öffnet sich, die unendliche Tiefe der Geschichte tut sich auf, und der Mensch in seinem Charakter wird nun der große Gegenstand. Denn der Charakter wird nur in der Geschichte erkannt. Die Geschichte der Seele offenbart ein Charakterbild eines einzelnen Menschen, die Geschichte der Völker den Charakter von Völkern. Auf diesem Grunde erst wird die ungeheure dramatische Konzeption Kleists voll erkennbar.

Man hat die Normannen die Romantiker des Mittelalters genannt. Dies Moment ist es, was Heinrich von Kleist in seinem Vorwurf erkannte und was sich ihm aus der Erkenntnis des tragischen Problems des „König Oedipus“ mit der notwendigen Wandlung, die es durch seine romantische Ansicht von selbst erfuhr, wie von selbst auch zur neuen Tragödie formte. Kleists eigenstes, innerstes Wesen fand hier sich im Wesen und Schicksale Guiskards und seines ganzen Volkes wieder, und diese Wahlverwandtschaft hatte ihn zur Erfüllung dieser Aufgabe vorherbestimmt. Robert Guiskard und sein Volk sind vereinigt durch Blut und Geist im trunkenen Siegeszuge nach dem höchsten Ziele weltlicher Macht und irdischen Ruhmes, dem weltbeherrschenden Byzanz. Aber hinter diesem maßlosen Ehrgeiz und dieser unersättlichen Ruhmsucht ist etwas viel Größeres wirksam: der romantische Rausch, der dionysische Zug aus der Sehnsucht und dem Willen nach Unendlichkeit, Ewigkeit, Unsterblichkeit. So erscheint Guiskard als übermenschlicher Held, schon zu Lebzeiten zu mythischer Größe emporgehoben vom eigenen Unendlichkeitsdrange wie von dem seines Volkes, das blind seinem Führer folgt in Sieg und Tod. Unsterblich wollen sie alle sein, und Guiskard, der Held, ist nur das Symbol dieses Unsterblichkeitswillens seines ganzen Volkes. Ihm wendet sich also seine abgöttische Liebe zu, mit ihm verbunden in innigster Schicksalsgemeinschaft zieht es aus nach Glanz und Macht, Sieg und Ruhm, in Nacht und Tod. Ein Volk von Titanen, von Himmelsstürmern, von Empörern gegen das Gesetz der Welt. Da aber müssen sie alle mit ihm die Schranke erfahren, die es

auch ihnen wie allem, was irdisch ist, entgegensetzt: die Pest erscheint kurz vor Erreichung des höchsten irdischen Zieles, im Hinblick der Mauern von Byzanz. So sehen sie, Volk und Führer, dem entsetzlichen Ende entgegen, fern von der Heimat, umgeben von Feinden und dem unendlichen Weltmeer. Da bricht das trotzig-kühne Volk weinend und klagend zusammen und fleht den um Rettung an, dem es wie seinem Gotte gefolgt ist, blind und trunken im Siegesrausche: und er vor allen ist so schwach und machtlos wie der letzte unter ihnen gegenüber dem Schicksal. Sie alle unterliegen dem Gesetze des Todes. Der Wunsch, daß Guiskard unsterblich sein möge, „unsterblich, wie es seine Taten sind“, bricht in nichts zusammen als ein Traum, ein leerer Wahn.

Und Guiskard? Noch ragt er und trotz der Pest im maßlosen Vertrauen auf seine eigene Größe, im wahnwitzigen Glauben an seinen Stern, ein Prometheus, ein Gottestroßer, der das Schicksal zwingen, sich selber Gesetz sein will. Er hat als Empörer gegen das Gesetz der Welt Gott vom Throne gestoßen und sich selbst auf ihn erhoben. Das Unmögliche sollte möglich sein, das Undenkbare wirklich werden. Gerade im Unmöglichen schien ihm wie seinem Volke der Sinn der Welt und des Daseins zu liegen. So kniete er mit seinem Volke vor seiner eigenen Größe, der Usurpator, der Räuber des Welt- und Gottesthrones, der Gott und der Welt seine Kraft, seinen Willen und seine Macht entgegenstellen wollte. Sein Volk war verbunden, mit ihm im gleichen Wahne, im gleichen Rausche: Thronräuber, Gottes- und Gesetzesverächter also beide, Führer und Volk, Held und Gefolgsmann. Ein jeder unter ihnen war Guiskard, jeder Einzelne ein Empörer, ein Usurpator. Das ist der große Gedanke Kleists, der gegenüber dem „König Oedipus“ viel gewaltiger und elementarer erscheint: Schicksalsgemeinschaft vereinigt hier Volk und Führer und wie ein Leib müssen sie trozend untergehen. Sie selber haben sich ihr Schicksal bereitet, weil sie sich selber Schicksal sein wollten, weil sie selbst sich dem Zufall und der Willkür ausgeliefert haben. Da tritt ihnen das wahre Schicksal entgegen in Gestalt der Pest und noch einmal wollen sie alle glauben wenn es der Führer noch kann, der, schon selbst von ihr befallen, noch „um das eigene Bewenden“ wissen will, das ihm erst jenseits von Byzanz den Tod verheißt. Er will auch noch im Tode trotzen.

Aber das Unheil beginnt sich übermächtig auszuwirken. Thronräuber waren beide, Führer und Volk, nicht bloß gegen Gott und sein Gesetz, sie waren es auch gegen sich selber, in ihrem eigenen Volke und Staate. In ihrer Verblendung haben sie sich gegen sich selbst empört. Dies ist die zweite, die empirische Schuld gegenüber der ersten metaphysischen, ihre notwendige Folge, ihr irdisches Ab- und Nachbild. Aus ihr erwächst ihnen neben der Pest als Schranke und Machtpruch des verletzten Weltgesetzes wie aus ihrem eigenen Schoße ein neues Verhängnis auf in der Person des einst um Thron und Recht betrogenen Abälard. Hier liegt die innige Verflechtung der tragischen Momente, die ganz das Werk des Dichters ist: Vergangenheit und Zukunft offenbaren sich als unlösliche Einheit, Schicksal und Charakter sind völlig in sich geschlossen. Im Erbgesetze haben sie mit Abälard sich selber verleugnet, denn es ist geworden und gewachsen mit ihnen, es ist ja der notwendige Ausdruck ihrer durch Not, Blut und Geschichte geschmiedeten Volksgemeinschaft gewesen. Mit seiner Aufhebung war also ihr eigenes Sein als Volk in sich aufgehoben, ihre eigene Geschichte, ihr eigenes Leben verleugnet. Alles, was sie durch die Jahrhunderte durch unzählige Opfer gewonnen hatten, das hatten sie wieder preisgegeben um des einen großen Menschen und Führers Guiskard willen. Aber Guiskards Kräfte sind auch nur die eines Menschen, und er ist sterblich wie alle. Sie haben in ihm sich selber betrogen, und der Traum von Unsterblichkeit und ewigem Ruhme vergeht mit ihm. In diesem Augenblick, wo alles zusammenbricht und die Eitelkeit alles Irdischen sich offenbart, da sucht sich der Unsterblichkeitswille des Helden zu erhalten in seinem Sohne. Aber Robert ist das Ebenbild des Vaters nicht, er kann sein Erbe nicht weiterführen. Er schien nur groß in der Größe des Vaters. Nun, da dieser sinkt, schwinden Traum und Wahn, und der Sohn zeigt sich als das was er ist: der Emporkömmling, der nur die Schwächen des Vaters erbt, sein verzerrtes Spiegelbild, ins Niedrige und Kleine verzeichnet. Brutal und herrisch aus Schwäche, ohne Verständnis für das Volk und ohne Gemeinschaft mit ihm, wird er nur das Werk der Zerstörung vollenden helfen. Das verachtete Gesetz rächt sich im Blute des Verächters.

So hat sich nun alles gewendet. Die angemafte Legitimität enthüllt sich als Lüge, und die persönliche Größe, um derentwillen

die wahre in Abälard einst verleugnet worden war, erscheint nun gerade in diesem. Abälard ist der wahrhaftige Erbe des großen Guiskard, er ist der geborene Herrscher und Führer, in ihm lebt die Blut- und Liebesgemeinschaft mit seinem Volke auf. Guiskard sieht sich im Sohne betrogen, und der, den er einst um Thron und Erbe gebracht, tritt nun vor ihn mit dem doppelten Rechte des berufenen Führers und legitimen Fürsten. In diesem Augenblicke ziehen sich die Wetter zusammen zum vernichtenden Schlage. Das alte Vergehen wird offenbar und bringt in seiner Auswirkung neues Unheil hervor, während die Pest im Volke wüthet. Wie ein gewaltiger Schlußakt nach dem Vorbild des Oedipus beginnt die Tragödie, und wie die Einleitung zu einer neuen, noch größeren, die aus dem Schoße des ersten geboren ist, steigt sie an zu unermesslicher Größe. —

Guiskard bricht zusammen im Anblick des Zieles. Kein Augenblick ist mehr zu verlieren, wenn das verführte Volk gerettet werden soll. Die Kraft seines Volkes ist durch die Pest geschwächt wie er selbst. Er muß zu dem Mittel greifen, das entsetzlichste Verwirrung bereiten kann: in Byzanz sind Verräther, die ihm die Tore öffnen, wenn er selbst die Herrschaft übernimmt und nicht seine Tochter Helena, die vertriebene Kaiserin von Byzanz und jetzt die Verlobte Abälards. Noch einmal muß er also, wenn auch diesmal vielleicht nur zum Scheine, Abälard und mit ihm sein eigenes Kind betrügen. Und der herrschsüchtige Sohn Robert wird die Hand auf Byzanz zu legen suchen. Abälard, der junge rasche Held, wittert Betrug und will sich nicht zum zweitenmal um seine Rechte bringen lassen. Zudem weiß er, daß mit dem Tode Guiskards an ihn die Pflicht herantritt, die Führung an sich zu reißen nicht bloß um des Erbrechtes, sondern um des Volkes und seiner Rettung willen. Im Augenblick der höchsten Not bleibt keine Zeit mehr zu Auseinandersetzungen, Guiskard muß wagen und erfahren, daß er das Spiel verloren hat. Während er mit dem Tode im Herzen zum letzten Sturme rufen wird, wird Abälard seine Stunde gekommen sehen, er wird sich mit dem Alten, den er auch in seiner zerschmetterten Größe noch fürchtet, in seinem Sohne messen, und die Kinder werden in der Raschheit und Leidenschaft der Jugend, die einst auch Guiskard und sein Volk mit ihm zum Unrechtthun an Abälard verleitet hat, sich selber wie ihrem Volke im Bunde mit der Pest den vollkommenen Untergang bereiten.

Diese Entwicklung der Tragödie ist im Fragment selbst nur in den ersten Zügen angedeutet. Aber der Inhalt der zweiten Anmerkung über die Verräter in Bizanz und Guiskards Pakt mit ihnen tritt hier in unmittelbaren Zusammenhang mit dem der ersten Anmerkung und dem des Fragments. Daraus ist aber ersichtlich, daß Kleist sich bei der weiteren Entwicklung des Planes der Tragödie vor unlösbare Schwierigkeiten gestellt sah. Er hatte die feine Grenze zwischen der zeitlos-mythischen und der historischen Tragödie nicht eingehalten. Der Grund lag offensichtlich in der Vermengung des mythisch-heroischen und des historischen Moments. Er hatte den ersten Entwurf unter dem bestimmenden Einfluß des „König Oedipus“ gemacht: hier stand der Heros Guiskard und sein mit ihm im dionysischen Unsterblichkeitsrausche vereinigtes Volk im Mittelpunkt, ein noch geschichtsloses Volk im Sinne historischer Erfahrung mitten in einer schon historischen Welt. Es mußte an den Grenzen und Gesetzen der Geschichte zerbrechen. Das war seine tragische Erfahrung. Gleichsam ein ewig junges Volk, ein Volk von Jünglingen stürmte hier zum Tode. Das war nur als grandiose poetische Vision durchzuführen. Nur unter dieser Bedingung ließ sich die in der ersten Anmerkung gegebene willkürliche Voraussetzung halten. In dem Augenblicke aber, wo das historische Moment als solches selbständige Bedeutung gewann, mußten auch die historischen Gesetze in der Dichtung selbst zur Geltung kommen, und jetzt war die erste Annahme nicht mehr haltbar, weil sie der historischen Wirklichkeit widerspricht, die nun mit hereingezogen wurde, wie die zweite Anmerkung beweist. Hier zeigte sich der Nachteil der ursprünglich zu starken Anlehnung an die tragische Idee des „König Oedipus“. Daß nämlich die „Mittel“, die bei der Thronbesteigung Guiskards angewandt worden waren, vom ganzen Volke einfach vergessen worden sein sollten, ist eine willkürliche Voraussetzung, die, sobald wirklich historische Momente im Drama selbst auftraten, sich als Widerspruch in sich selbst enthüllen mußte. Nur ein „ideales Volk“, ideal im Sinne der romantisch-poetischen Vision, konnte die Mittel einfach vergessen. Hier sprach eben der junge Dichter noch aus Kleist, der die Gesetze der Wirklichkeit und der Poesie noch nicht zu unterscheiden und richtig zu vereinigen vermochte, ein Mangel, der ihn übrigens, wie er selbst gesteht, durch sein ganzes Leben begleitete, wenn auch später nicht mehr in diesem Übermaße. Das war gerade

das „Romantische“ an ihm. — In der historischen Wirklichkeit sowohl, wie in der unvermerkt ins Drama mit aufgenommenen, waren aber die Mittel der Thronbesteigung Guiskards und das dabei geschehene Unrecht gar nicht vergessen worden, wie Abälards heimlich glühender Groll beweist. Gerade in diesem Zusammenhange tritt nun der Inhalt der zweiten Anmerkung auf. Helena, die Tochter Guiskards und die von Alexius Komnenes vertriebene verwitwete Kaiserin von Griechenland, sollte nun offenbar durch ihren Vater nach Byzanz zurückgeführt werden. Sie war aber jetzt die Verlobte Abälards. Hier mußten eine ganze Reihe historische Momente vorausgegangen sein, die der ersten Anmerkung widersprachen. Sollte z. B. Abälard durch den Thron von Byzanz, den er nicht einmal selbst einnehmen, sondern „im Namen“ der Kinder Helenas nur verwalten durfte, entschädigt werden? Wie dem auch sei: es war eine völlige Ideenverschiebung eingetreten. Die Idee des höchsten irdischen Ruhmes und Zieles für Guiskard und sein Volk, Byzanz, war abgeschwächt und umgebogen durch den historischen Lösungsversuch der Tragödie, wie ihn deutlich die zweite Anmerkung verrät. Die Idee einer mythischen Vision heroischer Größe, die zeitlos aus der Geschichte aufwächst, war der Idee eines rein historischen Dramas gewichen. Beide ließen sich nicht mehr vereinigen. Das war nun die furchtbare Enttäuschung Kleists, daß ihm seine ursprünglich so gewaltig erschienene „Entdeckung im Gebiete der Kunst“ wie unter den Händen zerronnen war. Darauf gehen unmittelbar die Worte im Briefe an Ulrike vom 5. Oktober 1803 aus Genf: „Ist es aber nicht unwürdig, wenn sich das Schicksal herabläßt, ein so hülfloses Ding, wie der Mensch ist, bei der Nase herum zu führen? Und sollte man es nicht fast so nennen, wenn es uns gleichsam Kuge auf Goldminen giebt, die, wenn wir nachgraben, überall kein ächtes Metall enthalten? Die Hölle gab mir meine halben Talente, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes, oder gar keins.“ Dennoch wußte er: „in der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied“ ... Dieser Gedanke eben ließ ihn nicht ruhen, trotz des vorläufigen Verzichtes, denn er hatte erkannt, daß es sich hier um die tragische Idee und ihre poetische Verwirklichung schlechtthin handelte. So erschien sie wieder in „Penthesilea“ als der eigentlichen Schwestertragödie zu „Robert Guiskard“, nun schon in anderer Fassung. „Robert Guis-

kard" aber mußte bleiben, als was es aufbewahrt ist: ein Fragment von unvergleichlicher Größe.

Der groß geschauten Idee entspricht der mächtig angelegte Bau des Dramas. Das Volk, in inniger Bluts- und selbstgewollter Schicksalsgemeinschaft mit Guiskard verbunden, ist in der ehernen Einheit der Vision des Tragöden zur Einheit der Person geworden: die Masse spricht als wäre sie ein Mann. So beginnt das Drama wie eine rauschende Symphonie mit dem gewaltigen Chöre des klagenden Volkes. Sein Schicksal und seine Geschichte wachsen wie sichtbar geworden zum ungeheuren Raume auf, der es umgibt: die Landschaft, die Atmosphäre, die unendliche Natur sind völlig eins mit ihm. Sich selber hat es sein Schicksal gewählt, so wächst ihm auch aus ihm selber sein Schicksal zu in der Gestalt der Pest. Nun sterben die trotzigten Krieger hin auf den Hügeln in Massen. Aasvögel ziehen, in schwarzen Schwärmen den Tag verfinstern, am Himmel auf und stürzen sich auf die Totenhügel. Und die Totenhügel in ihrem unendlichen Grauen umbrandet das ewige Meer, als wäre gar nichts Besonderes hier, ein Tag wie der andere im Gleichmaß der Ewigkeit, nur unendliche, ewige Ferne und Ruhe. Denn sein Brüllen und Dampfen ist nur der Takt, der Pulsschlag dieser Ewigkeit, dieser Unendlichkeit und Ruhe. Ein entsetztes Volk, ein Heer von Helden ringt um sein Leben, zu Wahnsinn und Empörung in sich selbst getrieben durch Qual und Not, es sucht mit seinen Klagen dies Brüllen und Brausen zu übertönen: umsonst trotzt dies sterbende Häuflein der Natur, die taub, unerbittlich und fühllos ihr Werk betreibt, die Pest wie das Meer.

Aus dem Branden und Wogen des ewigen Meeres wie des sterbenden Volkes erhebt sich das Drama, ein Spiel auf dem Grunde des Todes. Schicksal, Geschichte, Weltmeer und Pest wie der unendliche Himmel des unschuldig strahlenden Griechenland sind hineingezogen in das gewaltige Bild, dessen aufgepeitschte Kraft in jedem Einzelnen fiebert und tobt. Und ob das Volk gleich trotzt in seiner Todesnot gegenüber der Natur, ist sein Herzschlag doch eins mit ihr und derselbe, der im Meere braust und in den Sterbenden stöhnt. So löst sich aus diesem brodelnden Chaos das Spiel des Todes, wie sich die Meerwogen lösen, heben, aufstürmen, sinken und verebben im endlos-ewigen Spiele.

Der Rhythmus des Meeres, der Natur aber wird nun sichtbar,

wird Raum, Gestalt, Geste, Miene, Stimme, Schrei und Schluchzen: zur Tragödie eines Volkes von Titanen, Söhnen derselben Natur, gegen die sie sich empörten um ihr ewiges unveränderliches Recht und Gesetz, ihre göttliche Erhabenheit und Größe ihr selbst in einer graunvoll-schönen Vision zum Bewußtsein zu bringen.

Streng baut der Dichter auf. Musik und Bewegung, Farbigkeit und Tiefe im wogenden Rhythmus vereinigt er mit der plastisch-ehernen Strenge der schaubar gewordenen Gesetzmäßigkeit, dem Takte des Lebens. Aus der Musik des unendlichen Weltmeers heben sich die Glieder des Dramas empor wie die Wogen des Meeres. Eine Woge steigt auf, verbreitet sich, erreicht ihre Höhe, will sinken, und schon hebt eine neue sich und trägt sie höher, und so eine dritte, vierte, fünfte und so fort ins Unendliche. Und als ob es sich ins Unendliche, Ungemessene erhöbe, beginnt das Spiel. Es ist, als ob es hätte Fragment bleiben müssen von Anfang an, weil es sich ins Ungemessene, nicht mehr Schau- und Darstellbare erheben mußte wie die unendliche Welt. Was gegeben ist, ist ein Stück Unendlichkeit selber.

Der erste Auftritt mit dem angstempörten, klagenden Volke vor dem Zelte Guiskards auf dem Hügel im Lager der Normänner vor Konstantinopel, ist die erste Welle, gleichsam das erste breite Aufatmen des Meeres, über das sich im dritten Auftritt eine neue Welle hebt; dieser folgt im sechsten eine höhere, um sich im zehnten zur höchsten noch schaubaren Höhe zu erheben. Dazwischen das scheinbare Einhalten, Verweilen, Zaudern, Verrieseln, in Wirklichkeit doch nur ein Atemholen, ein Sammeln der Kräfte zu neuem, gewaltigerem Anlauf. Je größer die Kraft wird, je mächtiger und breiter sie sich entfaltet, um so größer muß die angelegte Spannung werden und ihre Differenzierung in den einzelnen Gliedern. So fügen sich zwischen die erste und zweite Höhe ein Auftritt, zwischen die zweite und dritte aber schon zwei, nämlich der vierte und fünfte, zwischen die dritte und vierte, im Fragment letzte Höhe des zehnten Auftritts aber drei Auftritte, der siebente, achte und neunte.

Aus der Masse des Volkes lösen sich im zweiten Auftritt die alten erfahrenen Krieger um die drohende Empörung zu bannen. Der Würdigste und Älteste unter ihnen, der Greis Armin, erscheint wie das gebändigte Gewissen des Volkes, das sich in der Not ver-

gibt. Noch zucken bei seinem Erscheinen die Flammen der Leidenschaft auf, da und dort dringt eine Stimme vor, kommt aber über die ersten Worte nicht hinaus. Ein Einzelner spricht aus, was in der Masse braut und kocht: entsetzliche Not und Empörungsgeist gegen den bisher vergötterten Helden, Rebellion aus Todesnot. Da öffnet sich das Zelt und Guiskards Tochter erscheint, sein weiblich-mildes hohes Ebenbild, sein „liebes Kind“, die königliche Frau, die geborene Fürbitterin und Vermittlerin zwischen dem Heros und seinem Volke. Sie spricht von der Liebe des Volkes zum Führer und seiner Pflicht. Jetzt scheint sich der Sturm zu legen, die Woge zu verebben. Breit, plastisch, voll ausgeformt strömen Rede und Gegenrede. Helena geht ins Zelt zurück. Nicht ganz hat sich die Erregung gelegt, das Gespenst der Angst huscht durch die zitternd harrenden Reihen, Murmeln zuckt da und dort und erstirbt im Entstehen. Aber neue Zweifel setzen ein, Verdacht blitzt auf, es ist nicht wie sonst, Guiskard verhüllt sich dem Volke.

Da taucht ein Krieger auf, seine Miene verrät Entsetzen, er sucht sie vor dem aufmerksam werdenden Volk zu verbergen. Unheimliches hat er erlebt in dieser Nacht beim Guiskardzelte. Nur dem Greise vertraut er's und einem erfahrenen Krieger. Sie sind von eisigen Schauern geschüttelt bis ins Mark bei seiner Schrecklichstes kündenden Rede. Guiskard ist krank? Angesteckt vielleicht? Das Wort erstirbt im Munde, sie ersticken den entstehenden Gedanken in der eigenen Brust: Unmögliches kann nicht möglich sein.

In diese zugespitzte, atemraubende Spannung setzt eine neue ein, die ihr erst Breite, Tiefe und ein Fundament gibt. Jetzt schafft der Dichter in die eisige Leere die Raumsfülle des Dramas, in der die blitzgeladene Atmosphäre wogt. Robert und Abälard erscheinen als Streiter um das Erbe im Augenblicke höchster Not, wo alles nur Rettung denkt. Der Raum weitet sich hinein in unergründliche Tiefe: die schicksalschwere Geschichte dieses Titanenvolkes enthüllt ihre Wirkung. Was einst unmöglich schien und ungedacht blieb, was unter den Schrecken der Pest als entsetzliche Möglichkeit aufging, das wird hier vor dem Zelte des Helden als kalt errechnete Notwendigkeit ausgespielt: auch Guiskard wird sterben. Der Gedanke nur lähmt die geängstigten Herzen und verbreitet Verzagtheit. Streit und Spaltung in dieser Not! Als ob Guiskard schon nicht mehr wäre und all das Entsetzen nicht! Und am Schlusse, da der

heraufbeschworene Todesgedanke im Bilde Guiskards gespenstische Größe annimmt, rufen die streitenden Erben das jammererstickte Volk zur Entscheidung auf für den einen oder den andern, als wären sie fern in der Heimat im Frieden und außer Gefahren, und als grausamen Trumpf spielt der eine, der dem Schatten des Helden nur weichen muß, das Entsetzliche aus:

Der Guiskard fühlt sich krank.

Das ist der erste Blitz in diesem Weltgewitter, das sich über das unendliche Meer herwälzt, schwarz, graun- und todgefüllt. Wie der Donner in den Bergschluchten hallt es als furchtbares Echo aus den Mündern der Tausende des gemarterten Volkes:

Verloren ist das Volk!

Verloren ohne Guiskard rettungslos!

Verloren rettungslos!

Errettungslos,

In diesem meerumgebenen Griechenland! —

Das Ungeheure, was als Schreckgespenst vor ihnen stand, ist bestätigt aus dem Munde ihres Lieblings und Ebenbildes Guiskards, Abälard. Angst, die ins Maßlose steigt, je mehr die erste Lähmung des Schreckens weicht, kämpft mit der Liebe und Sorge um den Helden, der Mark und Seele seines Volkes ist. Nun muß Abälard berichten, und seine Schilderung des kranken Helden türmt die Vision dieses Dramas aufs neue auf ins Grenzenlose. Guiskard, der Übermensch, steht im Kampfe mit der Pest, das Ziel irdischer Macht- und Ruhmsucht im Auge. Jahrtausende kraftgeballten Titanismus scheinen in dieser einen Gestalt sich aufzuhäufen. Aber schon kündeten sich die zerstörenden Mächte an, Guiskard selbst hat einen Pakt mit Verrätern geschlossen, er weiß, daß seine Kraft gebrochen ist.

In dieser höchsten Spannung setzt Kleist als der sichere Meister dramatischer Gegensätze eine Pause ein. Ein Hoffnungsstrahl leuchtet auf, und aller Schrecken will schon wie ein böser Traum verfliegen: Robert kündigt das Kommen des Vaters an. Sieghaft steht das Bild des Helden schon wieder vor seinem Volke. Das Schicksal selber scheint er zu zwingen mit Götterkraft und Abälard scheint geschlagen. Frühlingsbrausen zieht über die Szene. Wie das Erscheinen Helenas, des Ebenbildes ihres Vaters, angekündigt war als ein Vorklang seines eigenen wunderbaren Erscheinens, in der Wechselrede der harrenden Krieger, so kündigt eine

helle Knabenstimme sein Kommen an, das wie Sonnenlicht ins Dunkel bricht:

Ein Knabe

(halb auf den Hügel gestiegen)

Seht her, seht her! Sie öffnen schon das Zelt!

Der Greis

O du geliebter Knabe, siehst du ihn?

Sprich, siehst du ihn?

Der Knabe

Wohl, Vater, seh' ich ihn!

Frei in des Zeltes Mitte seh' ich ihn!

Der hohen Brust legt er den Panzer um!

Dem breiten Schulternpaar das Gnadenkettlein!

Dem weitgewölbten Haupt drückt er, mit Kraft,

Den mächtig-wankend-hohen Helmbusch auf!

Jetzt seht, o seht doch her! — Da ist er selbst!

Alles Entsetzen ist gewichen, alles Graun vergessen, wie in den Tagen des Triumphes und der Kraft naht der Held. Nun läßt der Dichter alle Spannungen, die in Sorge, Angst und Qual eines großen Volkes sich gesammelt haben, auf einmal sich entladen in einem ungeheuren Jubel, in dessen aufloderndem Flammenmeer Tod und Schrecken verbrennen. Durch die Brandung der Freude dringt ernst und feierlich-gehalten die Begrüßungsrede des Greises an Guiskard, während dieser mit einem bloßen Blicke den Neffen bannt, der es wagte sein Haupt gegen ihn zu erheben. Kleist hat es verstanden die aufgetürmte Wellenhöhe des bisherigen Geschehens mit der monumentalen Gestalt des königlichen Helden zu krönen, dessen Gegenwart nun erst die Erfüllung ist: der Kosmos selber ist in ihm Person geworden. Was Kleist bisher gebaut hat, das ist alles nur Raum, Unendlichkeit, eine werdende Welt, in die das ordnende und lebensschaffende Licht im Helden tritt. Sein Geist, seine Seele atmete schon in allem, was da geschah, gedacht, geliebt, gehofft, gefürchtet, gehaßt, gestritten und geweissagt wurde. Seine Gestalt wuchs in den Dingen auf, maßlos, überirdisch. Dies Nahen Guiskards in allem, im Volke, im Raume, im Lande und im Meere, den sich lösenden und sprechenden Gestalten, ist eine Vision von unvergleichlicher Einmaligkeit in der Geschichte der Kunst. Aber erst in der Erscheinung des Helden selber liegt ihre Vollendung, die Krönung dieses Schöpfungswunders. So hat es der Dichter gewollt.

Noch einmal faßt Guiskard seine gigantische Kraft zusammen, die Geschichte und der Wille eines großen Volkes leben in ihm. Der vergöttlichte Mensch, der Schöpferkraft und Unermeßlichkeit in sich bündigt, steht auf dem Gipfel seiner Herrlichkeit vor dem Sturze in bodenlose Tiefe und Vernichtung.

Lachend troßt er der Pest, die ihm doch schon im Nacken sitzt, das Schicksal verlachend mit übermenschlichem Willen. Unsterblichkeitsträume wollen Wirklichkeit sein. So lebte der Gedanke im Volke und so bricht er noch aus der mit Angst und Hoffnung gefüllten Brust des Alten hervor:

Wärst du unsterblich doch, o Herr! unsterblich,
Unsterblich, wie es deine Taten sind!

Eben diesem Unsterblichkeitsgedanken, der doch aus der göttlichen Kraft des Geschöpfes kam, hat Guiskard schon ewige, eherner Sicherheit gegeben in seinem Schicksalsglauben:

Es hat damit
Sein eigenes Bewenden —

Aber im gleichen Augenblicke, da er sein Vertrauen auf die ewigen Sterne ausspricht, denen er sich schon zugesellt sieht, da nun der Greis sich ansieht in herzerschütternder Rede das Flehn des gemarterten Volkes vorzubringen, zuckt der zweite Blick am Himmel auf, die Sterne wanken, schwarze Wolken hüllen sie ein und Schwärze umnebelt Guiskards Sinne und auch er wankt und will sinken: der Sturz beginnt.

Und jetzt spricht der Greis, und seine Rede ist geladen von Weltangst und Weltklage, Tod und Untergang, aus seinen Worten wächst die Gestalt der Pest auf, fleckig und scheußlich, ihr Gestank und Giftqualm wird Wort, Ton und Sturm, ihr Vernichtungsgelächter gellt durch die Nacht. Wahnsinn, Zähnefletschen, Gottfluchen wirbelt um die sich trübenden Sinne eines fluchbeladenen Volkes. Da sinkt die stumm leidende Herzogin um, in diesem Augenblick vom Pesthauch angeweht, der zürnende Himmel entläßt seine furchtbaren Wetter, und in die greuliche Nacht tönt wie das verzerrte und verirrte Gebet eines in Qual und Not erstickenden Volkes der Schrei und die Anklage gegen den, den es einst an Gottes Stelle setzte, und dem es im Taumel irdischer Lust um Macht, Ruhm und Sieg auf der Bahn des Frevels und Gottestroßes folgte:

Führ' uns zurück, zurück ins Vaterland!

Ein prometheischer Held, ein Volk von Titanen, die zusammenbrechen in Vernichtung und Grauen wie im Höllensturz der Verdammten.

Die Dichtung mußte Fragment bleiben, weil in Kleist selber der Titanismus aufgetürmt war bis zum Wahnsinn, dem er ja auch zu erliegen drohte und dem nur die tiefere Seite seines Wesens und ein besseres Wissen um seine letzten Beweggründe noch widerstanden.

Entsprechend der Einsicht Kleists in den Zusammenhang von Schicksal und Charakter als den Erscheinungen eines metaphysischen Seins, das in der Geschichte seinen Sinn und seine Lösung sucht, sind die Menschen dieser Tragödie zu Vollgestalten geworden, die nicht bloß in sich Fülle und Einheit haben, sondern die hineingestellt sind in einen großen Zusammenhang der Blutsgemeinschaft und der Geschichte. Volk im eminenten Sinne sind sie und wollen sie alle sein, und ohne diesen Grund, diesen Raum und diese Atmosphäre sind sie nicht zu denken. So taucht hier mit dem religiösen und historischen Moment, das in der Schicksalsfrage liegt, das rechtliche und politische auf, und damit hat Kleist erst die Fundamente alles Dramatischen und Tragischen ganz erfaßt. Erst das rechtliche und politische Moment, das die Realität des öffentlichen, des gemeinschaftlichen und kulturellen Lebens in seiner Inhaltsfülle trägt, vollendet den Akkord, der angeschlagen werden muß, wo eine große Tragödie entstehen soll. Kleist griff mit dem untrüglichen Instinkt des Genies die Kräfte auf, die im Laufe der Geschichte die gewaltigsten Tragödien hervorgebracht hatten, und so vereinigte er mit der mythisch-religiösen Tiefe des griechischen Dramas die historische Wirklichkeitsfülle des modernen, besonders des Shakespeareschen Dramas. Das Volk ist in hochgespannter stilbildender Kraft zur Einheit der Person zusammengefaßt, im gleichen Takt und Schlag des Herzens mit Guiskard verbunden. Es ist wirklich sein Volk, sie sind wirklich seine Kinder. Deshalb ist die Sprache jedes Einzelnen selbst so voll, so blühend, so klangtark wie die Guiskards selbst, und die Tonfülle dieser Dichtung rauscht in mächtigen Akkorden gleich gewaltig vom ersten bis zum letzten Worte. Gedachtes, Gesagtes und Geschautes sind völlig eins. Die Menschen sind das, was sie sind, auch in der Erscheinung, und kein ungelöster Rest von Hinzuzudenkendem, Ergänzendem bleibt übrig. Das ist die plastische Raumsfülle, die Kleist mit

griechischem Auge sah. Sie verband er mit der perspektivischen Tiefe, Farbigkeit, Unendlichkeit und Unergründlichkeit des im eigentlichen Sinne historischen Dramas der christlichen Welt. Und nicht in seinem begrenzten dichterischen Vermögen ist der letzte Grund zu suchen, der seinen „Guiskard“ nicht zur Vollendung reifen ließ, sondern in der Grundlage seines dichterischen Schaffens, in seiner ungeklärten Weltanschauung.

Die Krieger, vor allem der Greis Armin, die als Einzelne aus dem Volke hervortreten, sind doch ganz eins mit dem Volke. Ihre in sich ruhende Sicherheit, die in der Fülle und Rundung des gesprochenen Wortes zum Ausdruck kommt, folgt aus ihrem bluthaft gewordenen Gemeinschaftsbewußtsein. Der überschwängliche Wille dieses kühnen Volkes stürmt auch noch in seinen Schreckenslauten. Freilich die edle, wundervoll wahr und vollendet gesehene Gestalt des Greises, Ausdruck der Blut- und Lebensfülle von Generationen, ihrer Zucht, Selbstbeherrschung und ihres Willens zum Geseze, als dem selbstverständlichen Ergebnis hohen und reinen Lebenswillens, steht im Widerspruch zu dem Verfehlen des Volkes gegen sich selbst wie gegen Abälard: der Mißachtung des Erbgesetzes. Wenn Abälard dem jungen Robert gegenüber von „Brauch und Sitte“ des Normannenheeres spricht, also von der Tradition und einer Jahrhunderte alten, durch Kampf und Blut gefestigten Erfahrung, von der Würde und Strenge des Gesetzes, so steht das mit dem bewußten Bruche des Erbgesetzes, besonders aber mit seinem Vergessen im Widerspruch. Das Problem der Vereinigung persönlicher Berufung durch große Führer- und Herrschergaben und erbgesetzhcher Legitimität, das Kleist hier zur notwendig tragischen Lösung führen wollte, erlaubt keine Verletzung eines Gesetzes durch das gleiche Volk, das es geschaffen und anerkannt hat. Gerade in der Gestalt des Greises, in seinem von historischem Bewußtsein und historischer Verantwortlichkeit glühenden Wesen widersprach der Dichter seiner eigenen Voraussetzung. Die Erfahrung menschlicher Ohnmacht und Begrenztheit beim reinsten Willen zur Unendlichkeit, Schönheit und Vollkommenheit des Lebens kann nur die Tragik eines jungen, geschichtslosen titanischen Sieger-, Eroberer- und Herrschervolkes sein, oder eines Einzelnen, der sich in Widerspruch zu einem Volke setzt. Hier war für Kleist der Punkt, wo mythische Größe und historische Wirklichkeit hart aneinanderstießen.

Er ließ sich, entgegen seiner Voraussetzung, doch wieder durch die Quelle bestimmen. So ging er, unmerklich für ihn selbst, von der ersten Vision des tragisch endenden heroischen Volkes und Führers, ihrer titanischen Schuld und zeitlosen Größe, aus dem Traume von Unsterblichkeit und ewiger Dauer eines erhabenen, übergeschichtlichen Lebens über zur geschichtlichen Wirklichkeit und ihren unbittlichen Gesetzen. Ganz anders erscheint der Greis, wenn man ihn nur nach dem beurteilt, was er selber im Fragmente spricht, ohne Zusammenhang mit der Voraussetzung und der Betonung des Erbgesetzes durch Abälard im Fragment selbst. Dann ist er ein echter Vertreter des „romantischen“ normannischen Volkes, das sich auf kein festes Urgesetz eingelassen hat, sondern den Inhaber des Thrones und der Krone von Fall zu Fall bestimmen will, nach dessen persönlichen Verdiensten und Gaben. Alles ist hier erst im Werden begriffen, und das ist gerade das Romantische, daß jeder starren Bindung, jeder Fixierung durch das Gesetz ausgewichen wird, weil es für diese Ansicht der Welt den Tod bedeutet: ewige Verwandlung, ewige Jugend ist hier das Ideal, und der Greis erscheint so in der Tat als ewiger Jüngling mit der glühenden Sehnsucht nach der Vereinigung irdischer und ewiger Unsterblichkeit im Herzen. Hier ist das Gesetz „als lebendige Idee“, als Träger ewigen Lebens gedacht. Seine Krone ist die Liebe. Man vermag bei geschärftem Blick für die Entwicklung des Dichters in den Zügen des Greises schon die im ersten Entstehen begriffenen des Großen Kurfürsten aus dem „Prinzen von Homburg“ zu erkennen.

Wie im Auftreten des ganzen Volkes der Raum und die Höhe geschaffen sind für die übermenschliche Größe Guiskards, so schreitet nun als sein Ebenbild und in der Steigerung des Dramas, an weiße berechneter Stelle eingesetzt, Helena einher. Sie steht den schönsten Frauengestalten der klassischen Dichtung ebenbürtig zur Seite. In den großgeführten Bogen ihrer Rede wogt der Schwung eines wahrhaft kaiserlichen Blutes. Sie steht an Gestaltenrundung und -fülle Guiskard am nächsten und sie ist auch der Herold, der Bote und Weg vom Herrscher zum Volke und vom Volke zum Herrscher. Das Weib als Trägerin, Hüterin und Versöhnerin der tragischen Widersprüche des Lebens ist in ihr zur hehren Gestalt geworden.

Ihr gegenüber treten Robert und Abälard als Einzelne zurück,

und nur das Zusammenspiel beider, ihr Streit und seine Bedeutung für das Schicksal des Volkes in diesem Augenblick, gibt dem sechsten Auftritte das Gewicht, das ihn dem dritten gegenüber als neue Steigerung und überhöhende Woge erscheinen läßt. Robert ist mit außerordentlicher Feinheit als echte Frucht eines jugendlich usurpatorischen Geistes gesehen, der sich in seinem eigenen Sohne sein Schicksal bereitet hat. Was groß am Vater ist und was eben durch diese Größe seinen Thronraub zu berechtigen schien, zeigt sich im Sohne als höhnische Karikatur im Augenblicke der Not. Wie eine tönende Schelle, dem belanglosen Geräusch des Tages von Abälard verglichen, glaubt er mit erborgter Autorität und mit voll genommenem Munde regieren zu können, ein echter Parvenü, der nichts gelernt hat in der Schule des Lebens. Abälard aber ist das Ebenbild Guiskards geworden, und das verletzte Gesetz hält dem Usurpator in ihm die Erfüllung dessen entgegen, was er einst für sich und sein Geschlecht erträumt hatte. Er ist der politische Geist, ein echter Volksfürst, der jede Regung der Volksseele kennt, weil er innig mit ihr verbunden ist, und ein Meister der Rede. Sein Auftreten gegenüber Robert vor dem Volke läßt sich nur mit dem des Marc Anton an der Leiche Cäsars vergleichen. Kühn, stolz und keck wünscht er sich gerade den freiheitsfrohen Normannen, denn er weiß, das ist der Charakter dieses Eroberervolkes, dessen Blut auch in seinen Adern rollt. Über Recht und Gesetz stellt er die Liebe, die einzig nur dem Gegner den Vorzug vor ihm beim Volke verschaffen könnte: die Liebe als die romantische Idee ist mit der „Normannskrone“ noch inniger verbunden als das Erbgesetz. Aber Robert, der Hochmütige, glaubt sich sicher geborgen im Gefühle des Erben und lebt nur vom Ruhme des Vaters: er hat weder die Liebe des Volkes noch das „Erbgesetz“ auf seiner Seite. Recht und Liebe aber sind die beiden Pole, deren Vereinigung in Legitimität und persönlicher Berufung den großen Herrscher ausmachen, wie ihn sich das Volk der Normannen erträumte. Abälard, der sie hat, ist durch dreißig Jahre zugefügten Unrechts mit leise grollender Verbitterung geladen, die, zur Unzeit gelöst, verderblich wirken kann. Zwar tritt Abälard im entscheidenden Augenblicke ein mit dem Bewußtsein seiner Berufung zur Rettung des Volkes, aber jugendliche Unbesonnenheit, von der Brutalität Roberts, des Sohnes, geweckt, wird mitwirken zum allgemeinen Verderben.

Die Herzogin Cäcilia, Guiskards Gemahlin, tritt nicht viel mehr hervor als die ungenannten Sprecher und Spieler; ihre leidende, dulddende Rolle scheint unter dem Eindruck der Gestalt der Herzogin von Friedland, Wallensteins Gemahlin, entstanden zu sein, die nur als begleitender Schatten, als ungehörter guter Geist des Helden erscheint.

Die übermenschliche Gestalt Guiskards ist geistesgeschichtlich nicht zu denken ohne jene des anderen großen Usurpators, den Schillers gewaltige Dichtung unsterblich machte, Wallenstein. Ehrsucht, Ruhm- und Herrschgier sind die heimlich lauernnden oder offen sprechenden Beigaben jedes politisch großen Helden oder Dichters. Sie beseelten Kleists leidenschaftliche Natur gerade zu der Zeit, da er Guiskard dichtete, und peitschten ihn bis an die Grenzen des Wahnsinns. Es ist die versteckte, ins Ich verrannte irdische und ewige Unsterblichkeitssehnsucht, die sie hervortreibt. Von der Erscheinung des einzelnen Individuums, das groß ist in seinem sittlichen Wollen und Irren, wie es Schiller darstellte, schritt Kleist weiter zur Frage seines metaphysischen Seins, wie seines Zusammenhangs mit den Urkräften des Lebens überhaupt, die in der Religion, der Geschichte und dem politischen Leben seines Volkes sich offenbaren. So wuchs ihm aus der Gestalt Wallensteins die seines Guiskard zu. Hier hat sich nicht mehr ein abenteuerndes Heer dem Glück oder Mißgeschick eines großen Heerführers verschrieben, hier wächst der Wille eines Eroberervolkes mit dem seines Helden ins Riesenhafte auf, um den Kampf mit dem Schicksal zu wagen. Schicksal bedeutet hier nicht mehr bloß das persönliche Geschick eines Menschen, in das die Geschicke anderer Menschen verstrickt sind, wie im Wallenstein ein bunt zusammengeworfenes, käufliches, heimat- und vaterlandsloses Söldnerheer in das Schicksal des Führers verflochten ist, sondern die Geschichte, das Werden und Wachsen, der Sieg und Untergang eines ganzen Volkes, das in seinem titanischen Wollen, seinem Trotz gegen das Gesetz des Todes und in seinem heroischen Untergang eins ist mit seinem Helden durch Blut, Geist und Schuld. Im Wallenstein wie im König Oedipus sah Kleist die Schicksalsfrage gestellt, aber er erkannte im Oedipus die tieferen, von Blut und Leben getragenen Zusammenhänge. In seiner metaphysischen Einsicht in die historischen Hintergründe der Moralphilosophie Schillers zerbrach er die Grenzen des

Moralismus und des Individualismus, um zu den Quellen der Religion und der Geschichte als dem Wege der von der Nacht der Sünde umfangenen, sich nach Erlösung sehnenenden Menschheit hinabzusteigen. So wuchsen ihm das mythische Drama des Sophokles und das historische Drama Schillers und als dessen Hintergrund das des Shakespeare in eine Einheit zusammen, zu jener Synthese, die Wieland erkannte, als er sagte: „Wenn der Geist des Äschylus, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, so würde das sein, was Kleists *Tod Guiskards des Normannen*, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ. Von diesem Augenblick an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer Literatur auszufüllen, die, nach meiner Meinung wenigstens, selbst von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt worden ist.“ Es war wirklich nicht bloß eine ästhetische, eine Formfrage, die es, recht gesehen, für sich überhaupt nicht gibt, hier handelte es sich um die Erkenntnis der Wurzeln alles Tragischen im Sein der Menschheit selbst, um die Frage der Religion und ihrer Verwirklichung in der Geschichte und dem politischen Leben der Menschheit.

Die Hybris, die Tat der Willkür und der Überhebung des thebanischen Volkes, das den Löser des Rätsels der Sphinx auf den Thron erhebt, unbekümmert um die Frage nach der Legitimität seines Tuns, hat Kleist aufgenommen in die Hybris der Normannen, die das Erbgesetz verleugnen um des geliebten Helden willen. So erscheint als Usurpator nicht bloß Guiskard, sondern das ganze normannische Volk mit ihm. Dementsprechend erscheint der Überhebungsgedanke in ganz anderen Ausmaßen bei Guiskard als bei Wallenstein, dessen Tragik Schiller vielmehr in das bloße Spiel mit dem Usurpationsgedanken legt als in seine willentliche Verwirklichung. Diese selbst sucht Schiller mehr dem Zwang der Umstände, den „unglückseligen Gestirnen“, den Intrigen einer ehr- und eigensüchtigen Umgebung zuzuschreiben — ganz offenbar unter dem Einfluß des „König Oedipus“.

Der große Usurpator sucht sich über das Rätsel seines bisherigen Seins, Wollens und Tuns klar zu werden und Rechenschaft zu geben in einem großen Monologe; es ist der vierte Auftritt des ersten Aufzugs von „Wallensteins Tod“. Er zeigt die Schicksalsfrage, wie Schiller sie gestellt hat. Wallenstein spielte mit der Welt, dem Gesetze, dem Geschehe im Gefühle seiner Kraft und

Herrschergröße „von Natur“. Solange er den schönen Traum nur träumte, blieb er nur ein harmloser Traum.

„Einmal entlassen aus dem sichern Winkel — Des Herzens . . . — Hinausgegeben in des Lebens Fremde“, wurde der Traum Wirklichkeit, entglitt seiner Macht und wuchs von selbst heran zum Ungeheuren, das sich nach seinen eigenen Gesetzen entwickelte und übermächtig, unheimlich sich nun gegen seinen eigenen Schöpfer wandte, um ihn zu vernichten. Was hier als Schicksal erscheint, ist das unerbittliche Gesetz der Wirklichkeit, mit dem Wallenstein wie das Kind mit dem Feuer spielte. Als Rebell gegen Gott und seinen Kaiser träumte er den Königstraum, war versucht ihn zu verwirklichen; halb ließ er es geschehen, halb wirkte er selber mit, immer im Bewußtsein, daß er sich Rechte anmaßen wollte, die ihm nicht zustanden nach dem Gesetze und der historischen Wirklichkeit, und die ihm doch irgendwie zu gebühren schienen durch die große Berufung seiner Persönlichkeit, durch seine Herrscher- und Führergaben von Natur. Der Zwiespalt in ihm und die Umstände der Zeit begünstigten die Entwicklung der Tragödie. Im Augenblicke endgültiger Entscheidung nun zwischen dem „guten Weg“ und dem bösen, bleibt ihm der Wille nicht mehr „frei“, die Verstrickung ist fortgeschritten durch die Umstände und begünstigt seine Verwirrung. Denn er stellt sich auf seine Gaben, sie sind ihm Maßstab der Welt und dessen was sein soll, die Stimme seines ehr-, ruhm- und machtgerigen Herzens ist ihm Gottes Stimme: Wallenstein ist Freigeist.

Und was ist dein Beginnen? Hast du dir's
Auch redlich selbst bekannt? Du willst die Macht,
Die ruhig, sicher thronende erschüttern,
Die in verjährt geheiligtem Besitz,
In der Gewohnheit festgegründet ruht,
Die an der Völker frommem Kinderglauben
Mit tausend zähen Wurzeln sich befestigt.

.....
Denn aus Gemeinem ist der Mensch gemacht,
Und die Gewohnheit nennt er seine Amme.
Weh dem, der an den würdig alten Hausrat
Ihm rührt, das teure Erbstück seiner Ahnen!
Das Jahr übt eine heiligende Kraft;
Was grau vor Alter ist, das ist ihm göttlich.
Sei im Besitze, und du wohnst im Recht,
Und heilig wird's die Menge dir bewahren.

Wallenstein überhebt sich über „der Völker frommen Kinder-glauben“, er hebt die Geschichte auf wie das Maß und Gesetz der Welt, und setzt sich und seine Willkür an ihre Stelle. Daß die Zeit eine Inhaltssfülle hat, daß durch den Lauf der Geschichte geistige Werte, Rechte und Gesetze zur Geltung kommen, daß erst die Kulturarbeit ein Volk zum Volke macht und durch die Not-, Schicksals- und Blutsgemeinschaft im Dienste einer höheren Idee, nämlich Gottes und seines Willens in der Welt, diese Gemeinschaft geheiligt wird, das sieht er nicht. Von seinen Gnaden soll die Welt nun leben, er setzt sich in der Überhebung gegen seinen Fürsten an Gottes Stelle und wiederholt so die Ursünde der Menschheit.

Kleist's Guiskard nun ist der Natur tatsächlich noch näher, sein Volk hat eigentlich noch keine Geschichte. Hier konnte also auch das Problem der Vereinigung erbgesezlicher Legitimität und persönlicher Berufung, in seiner notwendig tragischen Verstrickung aus der Unvollkommenheit alles irdischen Seins und Tuns, unmittelbarer erfaßt werden. Das Wissen um den Sinn und die metaphysische Begründung des Gesetzes war noch nicht in das Bewußtsein des Volkes als Volk eingegangen. So konnte das Volk mit seinem Führer vereinigt sich der Usurpation und ihrer Folgen schuldig machen. Am eigentlichen Beginn der Geschichte wird ein junges Volk vom Rausche des Unsterblichkeitsgedankens ergriffen und zum dionysischen Todeszuge entfesselt.

Wallenstein hat eigentlich keinen sichtbaren Gegenspieler. Octavio Piccolomini und die Sendlinge des Kaisers sind nur ausführende Organe einer höheren unsichtbaren Macht, deren irdischer Exponent der Kaiser ist. Gegenspieler ist eigentlich das Schicksal oder das Gesetz oder Gott. So hat auch der gewaltige Guiskard mit seinem Volke keinen sichtbaren Gegenspieler, wenigstens nach der ersten Konzeption der Idee. Die Pest ist nur die Auswirkung des Naturgesetzes, des Gesetzes des Todes. Hinter diesem aber steht Gott. Mit ihm also steht dies titanische Volk der Normannen im Kampfe, und im Kampfe mit ihm stürzt es in die Vernichtung wie die gefallenen Engel im Sturz der Verdammten. Das ist die notwendige, lehtmögliche Vollendung der gewaltigen Vision.

Es ist kein Zufall, daß Kleist gerade im letzten Auftritt des Fragments wörtlich Stellen aus dem letzten Aufzug von „Wallensteins Tod“ benützt hat. Das Ende beider Usurpatoren mußte ähnliche

Gedankengänge hervorbringen, und der Stimmungsgewalt des Schlusses der Wallensteintrilogie konnte sich eine empfängliche und von höchster Bewunderung erfüllte Tragikernatur wie Kleist nicht entziehen. So hat er ja auch das, was Wallenstein, den großen Usurpator, am tiefsten und unvergeßlichsten charakterisiert, in seine Dichtung herübergenommen, und dieser Zug sollte gewiß auch im Endkampfe Guiskards mit seinem Geschicke zur gewaltigsten Wirkung kommen: der Sternen- und Schicksalsglaube Wallensteins und sein Vertrauen auf falsche Freunde und Zeichen lebt auf in dem, Wallensteins Munde wörtlich entnommenen, geheimnisvoll klingenden:

Es hat damit
Sein eigenes Bewenden —

Wallenstein vertraut blind auf Octavio Piccolomini, weil er vom Schicksal ein sicheres Zeichen für die Treue dieses vermeintlichen Freundes bekommen zu haben glaubt. Guiskard vertraut freventlich auf eine Weissagung, daß er erst in Jerusalem sterben werde. Der prometheische Mensch sucht das Gesetz und seine Sicherheit als Richtmaß des Lebens außer sich, weil er sie durch seine Willkür in sich zerstört hat. So schreibt er sie den Sternen, Weissagungen, Zeichen zu. Die Sterne lügen nicht, sie sind stumm und geduldig. Aber er hat seine Willkür in sie hineingedeutet und so kann er auch nur sie wieder aus ihnen lesen. Aus willkürlich-selbstherrlichem Drange riß er sich los aus dem Zusammenhange mit Gott und Natur. Vergebens sucht er nun Zeichen und Wunder: er kann immer nur wieder sich und seine Willkür finden. So gräbt er sich selber sein Grab. Wallenstein wählt seine Mörder zu seinen Freunden, Guiskard deutet die Weissagung falsch.

Dem Willkürlichen zerfällt die Welt wie sein eigenes Ich in Traum und Schein. Sein Ende ist ein schmerzliches Erwachen. Auch hier taucht Calderons „Leben ein Traum“ wieder auf, wo der Mensch die Sprache der Sterne, der Ordnung der Natur mißdeutet. Es ist das christliche Widerspiel zum „König Oedipus“ des Sophokles.

Der romantisch-geniale Jugendtraum von irdischer Unsterblichkeit und ewigem Ruhme, von der Unendlichkeit des menschlichen Lebens muß verbleichen vor der Erfahrung und Erkenntnis der Vergänglichkeit und Unzulänglichkeit alles Irdischen, seit durch die Sünde des Menschen der Tod in die Welt gekommen ist. Vom

dionysischen Rausche ergriffen, muß ein Held, ein ganzes Volk mit ihm in der Vernichtung enden. Aus ihr und in ihr kann die letzte Wandlung erfolgen zur einzig noch möglichen und wahren Unsterblichkeit durch den Glauben und die demütige Fügung in den Willen Gottes, das Gesetz der Welt. So lebt der Geist Robert Guiskards wieder auf im jugendlichen Prinzen von Homburg, der wie jener die Sterne vom Himmel reißen will, um durch den Großen Kurfürsten zu erfahren, wie Vereinigung von Legitimität und Berufung zum Höchsten einzig noch möglich ist. Durch ihn muß er aus seinem dionysischen Macht- und Siegesrausche erwachen zum wahren Leben und zur Unsterblichkeit.

Demütigung und Dienst

Die von Napoleon geplante Einschiffung seines Heeres und seine Landung in England, wobei Heinrich von Kleist den Tod im Kampfe zu finden gehofft hatte, waren nicht zustande gekommen. Nun irrte er ohne Paß in Boulogne sur Mer und Nordfrankreich umher und lief Gefahr als Spion aufgegriffen und erschossen zu werden. Zum Glück traf er einen Bekannten, der ihn mit nach Paris zurücknahm. Hier stellte ihm der preußische Gesandte Lucchesini einen direkt nach Potsdam lautenden Paß aus. Kleist mußte also auf dem kürzesten Wege in die Heimat. Er kam aber nur bis Mainz; dort brach er zusammen. Beinahe fünf Monate verbrachte er krank im Hause des Arztes Dr. Wedekind. Die körperliche Erschöpfung war die Reaktion auf seine geistige Überspannung; sie rettete ihn vor dem wirklichen Sturz in den Wahnsinn. Als Kleist einigermaßen wiederhergestellt war, wollte er nach dem Vorbilde von Rousseaus Emil in Koblenz bei einem Tischler in die Lehre gehen; er war bis zu den letzten Folgerungen entschieden. Aber sein körperlicher Zustand verbot ihm diesen Weg sowohl wie die Annahme eines Amtes, das ihm Wedekind durch den Präsidenten in Koblenz zu verschaffen gesucht hatte. So wanderte er, halb genesen, über Weimar, wo er den alten Wieland und seine Tochter Luise wiedersah, in die Heimat. Nach dreijähriger Abwesenheit traf er dort Mitte Juni 1804 ein.

Als Sieger oder nie hatte Heinrich von Kleist die Heimat wiederzusehen gedacht. Nun kam er doch und beinahe wie ein Bettler zurück. Das war bei dem Bewußtsein um seine hohe Sendung die letzte Demütigung, die er erfahren konnte; daß er sich überwand, gab ihm erst die Legitimation zu seinem „Geburtsrechte zur Krone“. Der titanische Troß war gebrochen. Jetzt war ihm der Weg zu den letzten Höhen frei. Was machte es dann, wenn er von seiner Familie eine monatliche Unterstützung von 25 Talern annehmen mußte? Ulrike drängte ihn, sich um eine Anstellung im Zivildienste zu bewerben. Schon am 19. Juni traf Kleist mit Ernst von Pfuel und Gleißenberg in Berlin ein und am 22. ging er nach Charlottenburg zum Generaladjutanten des Königs, von Kockeritz, um seine Bitte vorzubringen. Im „Revers beim Ausscheiden aus dem Heere“ hatte er ausdrücklich erklärt, daß er ohne die Zustimmung des Königs niemals in auswärtige Kriegs- oder Zivildienste treten

wolle. Nun hatte aber Lucchesini jenen sonderbaren Brief, den ihm Kleist aus St. Omer geschrieben hatte mit der Erklärung, daß er sich mit dem Heere Napoleons nach England einschiffen wolle und um seine Zustimmung hierzu bitte, an den König weitergegeben. Man war deshalb am Hofe schlecht auf ihn zu sprechen. So ist auch die abweisende Haltung, die Kleist beim Generaladjutanten zunächst erfahren mußte, genügend begründet. Daß er sie verstehen konnte, geht aus dem bei allem traurigen Ernste doch beinahe lustspielmäßigen Ton des Briefes hervor, in dem er Ulriken über das Ergebnis jener Audienz berichtete. Der gutmütig polternde Köckeritz war ein trockener Soldat, der seinem König treulich diente, im übrigen aber nicht viel weiter in die Welt sah, als seine Nase reichte. So empfing er Kleist mit einem finsternen Gesichte und beantwortete seine Frage, ob er ihn kenne, mit einem kurzen: ja. Kleist sprach dann von jenem Briefe, der unverkennbare Zeichen einer Gemütskrankheit enthalten müsse und deshalb auch vor keinen politischen Richterstuhl gezogen werden dürfe. Er fragte Köckeritz, ob er also auf eine gnädige Aufnahme beim König hoffen und mit der Erfüllung seiner Bitte um Anstellung rechnen dürfe? Köckeritz stellte die Gegenfrage: „sind Sie wirklich jetzt hergestellt? Ganz, verstehn Sie mich, hergestellt? — Ich meine ... ob Sie von allen Ideen und Schwindeln, die vor Kurzem im Schwange waren (er gebrauchte diese Wörter), völlig hergestellt sind.“ — Kleist vermochte vor Erregung fast kein Wort hervorzubringen und versicherte, daß er wirklich körperlich krank gewesen sei. Köckeritz zog nun sein Schnupftuch aus der Tasche und schnaubte sich etwas verlegen. Dann fuhr er, wie Kleist Ulriken erzählt, erläuternd fort: „Wenn er mir die Wahrheit gestehen solle“, fing er an und zeigte mir jetzt ein weit besseres Gesicht als vorher, „so könne er mir nicht verhehlen, daß er sehr ungünstig von mir denke. Ich hätte das Militair verlassen, dem Zivil den Rücken gekehrt, das Ausland durchstreift, mich in der Schweiz ankaufen wollen, Versche gemacht (o meine teure Ulrike!), die Landung mitmachen wollen, usw.“ Kleist traten jetzt wirklich die Tränen in die Augen. Er suchte Köckeritz begreiflich zu machen, daß sein damaliges Handeln von ganz anderen Motiven bestimmt war, als er sich überhaupt denken konnte. Jedenfalls war sich Kleist bewußt, daß er dabei sein im Revers gegebenes

Versprechen nicht absichtlich verletzt hatte und also auch vom Könige erwarten durfte, daß er seinerseits an seinem Versprechen festhalten werde ihm gewogen zu bleiben, wenn er sich eifrig bemühe seine Kenntnisse zu erweitern und sich zu „einem brauchbaren Geschäftsmanne zu bilden“, das ihm der König in der Kabinettsorder bei seiner Entlassung aus dem Kriegsdienste gegeben hatte. Köckeritz riet ihm zum Schlusse in einem Briefe an den König sein Gesuch unmittelbar an diesen selbst zu richten, wobei er ihm aber wenig Hoffnung machte, weil der König nun einmal „eine vorgefaßte Meinung“ von ihm habe. Er selber aber werde ihm in keiner Weise hinderlich sein. Ja, Köckeritz zeigte nun sogar eine schöne Seite echter Menschlichkeit, indem er Kleist „auf eine recht herzliche Art um Verzeihung“ bat, wenn er ihn beleidigt haben sollte; sein Posten ziehe ihm den Unwillen aller Menschen zu, denen er es nicht recht machen könne. Kleist dachte sachlich genug um Köckeritzen nicht gram zu sein, gab ihm die Versicherung, daß er ihn „mit Verehrung verliesse“, und fuhr nach Berlin zurück, wo er in einer stolzen Sprache sein Gesuch an den König verfaßte. Auf dem Wege las er Wielands Brief, des Einzigen, der seine hohe Sendung erkannt hatte: „und ich erhob mich, mit einem tiefen Seufzer, ein wenig wieder aus der Demütigung, die ich soeben erfahren hatte“, schreibt er Ulriken. — War diese Demütigung aber so ganz unverdient? Als Kleist den Plan gefaßt hatte sein Glück mit Wilhelmine zusammen wirklich in der Fremde zu suchen, da hatte er „Stand, Geburt und die ganze elende Last von Vorurteilen“ verwünscht und „dem ganzen prächtigen Bettel von Adel und Stand und Ehre und Reichtum“ entsagt im Hinblick auf den Genuß der Liebe und des Lebens in einer stillen Hütte nach dem Ideale Rousseaus. Rousseaus Geist vertrug sich mit dem des preußischen Hofes nicht. Kleist aber unterzeichnete seine Briefe als Bürgerlicher mit „Heinrich Kleist“. Diese Verachtung seiner Geburt und die Untreue gegen seine Heimat waren sicher auch auf irgendeinem Wege dem Könige zur Kenntnis gebracht worden, und hier lag der Grund seiner „vorgefaßten Meinung“ gegen Kleist. Der junge Dichter hatte dem revolutionären Geiste seines Zeitalters auch seinen Tribut bezahlt, jetzt war er gerade in den Anfängen einer schmerzlichen Wandlung begriffen, wie sie sich in seinen Werken in so gewaltiger Weise vom Geiste des „Robert Guiskard“ zu dem des „Prinzen

von Homburg“ ausdrückt. Die Wandlung, die der junge Prinz erfährt, hat der junge Dichter gerade damals an sich selbst erfahren müssen, wenn auch Friedrich Wilhelm III. nicht der geistige Erbe seines Ahnen, des Großen Kurfürsten, war. Friedrich Wilhelm verstand es nicht, den jungen Rebellen, in dem doch ein großer Geist lebte, in seine Schule zu nehmen, wie es der Große Kurfürst mit Homburg macht.

Kleist erwartete in höchster Spannung die Antwort auf seine Bitte an den König. Da eröffnete sich plötzlich eine neue Möglichkeit für seine Zukunft. Der ehemalige Flügeladjutant des Königs, Peter von Gualtieri, den Kleist als solchen in seiner Potsdamer Militärzeit kennen gelernt hatte, sollte als Gesandter nach Spanien gehen, und er wollte Kleist „als seinen Legations-Rat oder, vor der Hand, als einen vom König angestellten Attaché bei seiner Gesandtschaft mitnehmen.“ Gualtieri war der älteste Bruder von Kleists Lieblingsbase Marie, der Gattin seines Veters Christian von Kleist. Inzwischen erfuhr Kleist, daß ihm der König eine abschlägige Resolution gegeben hatte, aber nur, weil man für ihn keinen bezahlten Posten wußte. So hoffte er, daß ihm gegen den neuen Plan keine ernsten Schwierigkeiten in den Weg gelegt würden. Köckeritz nahm sich nun sogar persönlich seiner an. Aber auch auf das neue Gesuch erhielt Kleist keine direkte Antwort. In verzweifelter Stimmung schrieb er, bevor er zum vierten Male nach Charlottenburg hinausfuhr, an Ulrike: „— Ach, Ulrikchen, wie unglücklich wäre ich, wenn ich nicht mehr stolz sein könnte! — Werde nicht irre an mir, mein bestes Mädchen! Laß mir den Trost, daß Einer in der Welt sei, der fest auf mir vertraut! Wenn ich in deinen Augen nichts mehr werth bin, so bin ich wirklich nichts mehr werth! — Sei standhaft! Sei standhaft!“ Am 31. Juli erfuhr er von Köckeritz, daß der König sein Gesuch günstig aufgenommen habe und der Grund der Verzögerung nur darin liege, daß man erst einen kleinen Fond für ihn eröffnen müsse. Offenbar hatte Marie von Kleist die Umstimmung am Hofe zu Kleists Gunsten bewirkt. Sie war mit dem Königspaaire herzlich befreundet. Den Plan nach Spanien zu gehen ließ Kleist in Erwartung einer Anstellung in der Heimat endgültig fallen. Um dem Bruder in seiner wirtschaftlichen Not zu helfen, kam die treue Ulrike nach Berlin, und sie lebten von Anfang September bis zum Jahresende in

Potsdam. Kleist tat nichts um eine Beschleunigung seiner Anstellung durchzusetzen, berichtet die energische Ulrike. Aber der Geheime Oberfinanzrat und spätere Finanzminister Karl Freiherr von Stein zum Altenstein gewann ihn lieb und nahm ihn eines Tages mit zum Fürsten von Hardenberg, dem stellvertretenden Minister des Auswärtigen und späteren Staatskanzler, und sagte: „Erzellenz, hier stelle ich Ihnen einen jungen Mann vor, wie ihn das Vaterland braucht, lernen Sie ihn kennen und geben Sie ihm eine Anstellung.“ Kleist durfte nun unter Altenstein arbeiten. Er zeigte den besten Willen um die Probe zu bestehen. Einmal soll er acht Tage und Nächte durchgearbeitet haben, so daß Altenstein mit der Durchsicht der „Reskripte“ gar nicht mehr nachkommen konnte. Durch ihn sollte Kleist nun nach Ansbach kommen, das bis zum Jahre 1806 preußisch war. Aber auch dieser Plan wurde nicht ausgeführt.

In Potsdam lebte die innige Freundschaft zwischen Kleist und Pfuël wieder auf. Noch stand der Dichter unter den erschütternden Nachwirkungen seines Ringens um den „Guiskard“, und die Gegenwart des Freundes brachte die alten Wunden zum Bluten. Pfuël suchte ihn herauszureißen aus dem vernichtenden Wirbel seiner Belesenheit von der „fixen Idee“, und aus schmerzlicher Bewunderung des tatenfreudigen Soldaten kommen die Worte des Dichters: „Ich werde jener feierlichen Nacht niemals vergessen, da du mich in dem schlechtesten Loche von Frankreich auf eine wahrhaft erhabene Art, beinahe wie der Erzengel seinen gefallenen Bruder in der Messiade“ — er meint Klopstocks ‚Messias‘ — „ausgescholten hast. Warum kann ich dich nicht mehr als meinen Meister verehren, o du, den ich immer noch über Alles liebe? — Wie flogen wir vor einem Jahre einander, in Dresden, in die Arme! Wie öffnete sich die Welt unermesslich, gleich einer Rennbahn, vor unsern in der Begierde des Wettkampfs erzitternden Gemüthern! Und nun liegen wir, übereinander gestürzt, mit unsern Blicken den Lauf zum Ziele vollendend, das uns nie so glänzend erschien, als jetzt, im Staube unsres Sturzes eingehüllt! Mein, mein ist die Schuld, ich habe dich verwickelt, ach, ich kann dir dies nicht so sagen, wie ich es empfinde. — Was soll ich, liebster Pfuël, mit allen diesen Thränen anfangen? Ich mögte mir, zum Zeitvertreib, wie jener nackte König Richard, mit ihrem minutenweisen Falle eine Gruft aus-

höhlen, mich und dich und unsern unendlichen Schmerz darin zu versenken. So umarmen wir uns nicht wieder! So nicht, wenn wir einst, von unserm Sturze erholt, denn wovon heilte der Mensch nicht! einander, auf Krücken, wieder begegnen."

Das Bild Robert Guiskards verwandelte sich leise in die Züge Penthesileas, und schon sah er sie jagen nach dem Geliebten wie er nach dem Unmöglichen jagte, und sie stürzen, wie er stürzte in der vernichtenden Einsicht, daß es ein ewig Unerreichbares blieb.

Anfangs Mai 1805 kam Kleist nach Königsberg an die Kgl. Domänenkammer als Diätar mit 600 Talern Jahresdiäten. Hier arbeitete er unter dem Oberpräsidenten von Ostpreußen Hans Jakob von Auerswald und hörte an der Universität Vorlesungen von Christian Jakob Kraus über Kameralwissenschaften. Er verkehrte in den vornehmsten Häusern der Stadt, bei Auerswald, Dohna, Schön, Stagemann und beim Kriegsrat Scheffner. Im Oktober kam Wilhelmine mit ihrem Gatten, dem Frankfurter Philosophieprofessor Wilhelm Traugott Krug, den sie 1804 geheiratet hatte, und der als Nachfolger Kants gerufen war, nach Königsberg. Wie aus weiter Ferne sah der Dichter die einstmals Geliebte wieder und er sang ihr in der Erinnerung an die Frankfurter Laube ein artiges Lied in der Hülle einer „Fabel nach Lafontaine": Die beiden Tauben. Er hatte verzichten und entbehren gelernt, und jetzt schien sein Leben im sicheren Gefüge des Staates eine ruhige Bahn zu finden. An die Stelle der Liebe war die Freundschaft getreten, und die heimliche Glut seines Herzens galt nun dem Werke. Kleist arbeitete vielseitig, im Amte, für die Universität, er nahm seine mathematischen Studien wieder auf und las viel Französisch. Mit Pfuel und Rühle stand er in herzlichem Briefverkehr, und neue literarische Pläne begannen bereits in ihm zu reifen, während er die alten zu Ende führte. Dabei kränkelte er immer. So schrieb er schon am 2. Juli 1805 an Pfuel, er leide „an rheumatischen Zufällen und einem Wechselfieber". Mit Rühle tauschte er wieder Aufsätze aus, während beide sich in der französischen Literatur nach Werken umsahen, die sie der Bearbeitung und Übersetzung wert fanden. Denn auch Rühle hatte eine poetische Ader in sich entdeckt, und in der Freude gemeinsamen Strebens erinnerte sich Kleist nun auch ihrer gemeinsamen Wandlung, die sie seit den Mathematikstunden beim Konrektor Bauer in Potsdam durchgemacht hatten, und schrieb als Rechtfertigung und

Zeichen seines Triumphes zugleich den Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“. Jetzt war er unbestritten der Meister geworden. Er übte seine Kunst nun auch in der Prosa und damals vollendete er seine ersten Novellen wie „das Erdbeben in Chili“ und „der Findling“ oder doch die ersten Entwürfe zu ihnen und das sogenannte „Kohlhaasfragment“, das im Juniheft des „Phoebus“ 1808 erschien. Glaubhaft erzählt Tieck in der Vorrede zu seiner Ausgabe von Kleists Werken: „In einem Gespräche, als er seinen Freund (Pfuel) aufforderte, auch eine Tragödie zu dichten, erzählte ihm dieser die Geschichte von Kohlhaas, dessen Namen noch heute die Brücke bei Potsdam trägt und der auch vom Volke nicht vergessen ist.“

Aber es war wirklich, als ob Kleist „auf diesem Sterne“ niemals zur Ruhe kommen sollte. Da er sie durch ein einigermaßen wirtschaftlich gesichertes Leben gefunden zu haben schien, drängten übergewaltig die Zeitereignisse herein um ihn aufs neue aufzuregen. Die Ohnmacht seines Vaterlandes gegenüber der herausfordernden Haltung Napoleons und die Schwäche seines Königs empörten ihn im Innersten und erschütterten seine im höchsten Schaffen angespannten Kräfte. „Für die Kunst, siehst du wohl ein,“ schrieb er im Dezember 1805 an Rühle, „war vielleicht der Zeitpunkt noch niemals günstig; man hat immer gesagt, daß sie betteln geht; aber jetzt läßt sie die Zeit verhungern. Wo soll die Unbefangenheit des Gemüths herkommen, die schlechthin zu ihrem Genuß nöthig ist, in Augenblicken, wo das Elend jeden, wie Pfuël sagen würde, in den Nacken schlägt.“ Gegen den Sommer 1806 hin nahmen die Krankheitserscheinungen wieder zu und machten ihm das Arbeiten zur Qual. Das Schlimmste waren die seelischen Leiden, die sich an sie knüpften: Kleist bohrte sich wieder in das Suchen nach Schuldmomenten bei sich selbst hinein, und es ist sicher, daß ihn die Erinnerung an seine Jugendsünden wieder übermächtig quälte. Sein Leiden wurde so überhaupt mehr seelischer Art, was dann wieder auf seine körperliche Verfassung zurückwirkte. Er war in Gefahr in vollendeter Hypochondrie zu versinken. Um diese Zeit kam Ulrike zu ihm nach Königsberg und blieb bis Juli bei ihm. Altenstein war ihm zum väterlichen Freunde geworden, und ihm öffnete Kleist einmal wie auf einen Augenblick seine kummerschwere, nur allzu verlassene Seele. Am 30. Juni 1806 schrieb er an ihn: „Ein Gram, über

den ich nicht Meister werden kann, zerrüttet meine Gesundheit. Ich sitze, wie an einem Abgrund, mein edelmüthiger Freund, das Gemüth immer starr über die Tiefe geneigt, in welcher die Hoffnung meines Lebens untergegangen ist: jetzt wie beflügelt von der Begierde, sie bei den Locken noch heraufzuziehen, jetzt niedergeschlagen von dem Gefühl unüberwindlichen Unvermögens. — Erlassen Sie mir, mich deutlicher darüber zu erklären. Stünd' ich vor Ihren Augen, so würd' ich die Sprache finden, Ihnen deutlicher zu sein, Ihnen! Obschon ich es niemandem in der Welt bin — . . . Ich neige mich auf Ihre Hand, und küsse sie, und weine! — " Unter solchen Qualen reiften seine ersten Gesichte zu „Penthesilea“, denn die hier gebrauchten Bilder kehren in dieser Tragödie wieder. Sie ward wirklich aus dem „ganzen Schmerz seiner Seele“ geboren. Am 10. Juli bat er Auerswald um vorläufige Dispens von den Arbeiten, am 4. August schickte er auf den Rat Altensteins ein Gesuch an Hardenberg um die Gewährung eines sechsmonatlichen Urlaubs, der ihm am 18. August bewilligt wurde. Er kehrte nicht mehr zum Amte zurück.

In der Qual dieses Lebens erwachte seine Todessehnsucht wieder, die pythagoräischen Sternenträume kehrten zurück. Was war dieses Leben? Eine Episode nur in der Unendlichkeit. Der Fluchtgedanke aus dieser Welt kleidete sich in Bilder der Resignation und Ausschau in die Ewigkeit. Sichtes Unsterblichkeitswille, der sich in jubelnder Seligkeit über dies kurze Erdendasein erhob um in ewigen Räumen eine herrliche Gotteschau vorwegzunehmen, wollte sich unvermerkt in die freigeistigen Gedankengänge Rousseaus kleiden, der seinen Saint-Preux sich hinwegsetzen läßt über die Gesetze des Lebens und einen gesicherten Gottesglauben. Kleists Betrachtungen über den Sinn des Lebens, die Bestimmung des Menschen, die ihn in Würzburg und Paris beschäftigt und im Kampfe zwischen Sichtes Willen zur Ewigkeit und Rousseaus Kulturpessimismus gezeigt hatten, finden hier einen Abschluß aus einer Gedankenfolge, die ihn seit Wüchs und Wielands erstem Einfluß auf seine geistige Entwicklung bestimmt hatte. Sie war in seinen Aufzeichnungen und Briefen immer wieder aufgetaucht, nach demselben Rhythmus wie seine Träume vom Krönen und Kränzewinden. Zwischen Glauben und Vernunftseinsichten hin- und hergerissen, immer noch zwei Welten gegenüber, sucht Kleist hier die Lösung in einem poetischen Bilde,

hinter dem sich fortan der Fluchtgedanke aus diesem Leben verborgen hält, um im entscheidenden Augenblicke hervortreten und ihn hinabzulocken in die Nacht des Todes. So schreibt er an Rühle: „Wer wollte auf dieser Welt glücklich sein. Pfui, schäme dich, mögt' ich fast sagen, wenn du es willst! Welch eine Kurzsichtigkeit, o du edler Mensch, gehört dazu, hier, wo Alles mit dem Tode endigt, nach etwas zu streben. Wir begegnen uns, drei Frühlinge lieben wir uns: und eine Ewigkeit fliehen wir wieder auseinander. . . .

Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht; es ist ein bloß unbegriffener! Lächeln wir nicht auch, wenn die Kinder weinen? Denke nur, diese unendliche Fortdauer! Myriaden von Zeiträumen, jedweder ein Leben, und für jedweden eine Erscheinung, wie diese Welt! Wie doch das kleine Sternchen heißen mag, das man auf dem Sirius, wenn der Himmel klar ist, sieht? Und dieses ganze ungeheure Firmament nur ein Stäubchen gegen die Unendlichkeit! O Rühle, sage mir, ist dies ein Traum? Zwischen je zwei Lindenblättern, wenn wir Abends auf dem Rücken liegen, eine Aussicht, an Ahnungen reicher, als Gedanken fassen, und Worte sagen können. Komm, laß uns etwas Gutes thun, und dabei sterben! Einen der Millionen Tode, die wir schon gestorben sind, und noch sterben werden. Es ist, als ob wir aus einem Zimmer in das andere gehen.“

So lange dieses Leben aber noch dauere, erklärt er, wolle er noch Trauerspiele und Lustspiele schreiben. Freilich: „Meine Vorstellung von meiner Fähigkeit ist nur noch der Schatten von jener ehemaligen in Dresden. Die Wahrheit ist, daß ich das, was ich mir vorstelle, schön finde, nicht das, was ich leiste. Wäre ich zu etwas Anderem brauchbar, so würde ich es von Herzen gern ergreifen: ich dichte bloß, weil ich es nicht lassen kann.“ Um des Dichtens willen hatte er eigentlich sein Amt verlassen: „Ich will mich jetzt durch meine dramatischen Arbeiten ernähren. . . . In drei bis vier Monaten kann ich immer ein solches Stück schreiben. . . .“ Ein gewaltiger Wille und eine ungeheure Arbeitskraft lebten trotz allem in ihm. So hatte er den „Zerbrochnen Krug“, dessen erste Szene er Pful in Dresden in die Feder diktiert hatte, fertiggestellt, und die Frucht seiner eifrigen und ausgedehnten Studien der französischen vorklassizistischen und klassizistischen Literatur war der „Amphitryon“. Nun aber hatte er „ein Trauerspiel unter der Feder“:

Penthesilea. Dieser Tragödie opferte er wieder seine ganze Kraft; unter unsäglichen Qualen wurde sie geschaffen. Im Spätsommer 1806 war er fünf Wochen in Pillau, dem Seehafen Königsbergs, um das Seebad zu gebrauchen. Aber er mußte fast die ganze Zeit im Bette verbringen. Dann kam der vernichtende Schlag Napoleons gegen sein Vaterland, die Schlacht bei Jena und Auerstädt am 14. Oktober, und am 27. Oktober zog Napoleon in Berlin ein; der König mußte mit dem Hofe nach Königsberg fliehen. Es war, als ob die Übermacht des Unglücks Kleists Wesen plötzlich gewandelt hätte: der Hypochonder verschwand, mit ihm traten die Krankheitsbeschwerden zurück, und wieder lebte die volle dramatische Kraft in ihm auf, wie in den Dresdner Tagen, da er um Robert Guiskard gerungen hatte. Trotz bitterer äußerer Not arbeitete er mit unvergleichlicher Energie. Die Pension, die ihm die Königin durch Marie von Kleist zukommen ließ, wie er glaubte, und die in Wirklichkeit aus Mariens Privatkasse floß — so fein wußte diese Frau dem stolzen Dichter zu dienen! — blieb aus, Kleist hörte seit Monaten nichts mehr von Marie, er hielt sie für tot. So mußte er daran denken sich durch den Verkauf seiner Arbeiten Geld zu verschaffen. Er mußte einen Boden finden, wo er seinem Werke am besten leben konnte. Dresden, das in seinem Leben schon eine so große Rolle gespielt hatte, winkte ihm als der geeignetste Ort; mit seinen Freunden wollte er dort sich selbst, seinem Volke und Vaterlande dienen.

Der zerbrochne Krug

Über sein Lustspiel „Der zerbrochne Krug“ schrieb Kleist am 25. April 1811 — es war eben im Druck erschienen — an Souqué: „Es kann auch, aber nur für einen sehr kritischen Freund, für eine Tinte meines Wesens gelten; es ist nach dem Tenier gearbeitet, und würde nichts werth sein, käme es nicht von Einem, der in der Regel lieber dem göttlichen Raphael nachstrebt.“ Damit hat der Dichter selbst den Maßstab für die Wertung dieses Stückes im Zusammenhang seines Lebenswerkes und der Kunst überhaupt gegeben und von vorneherein alle Zumutungen abgelehnt, die ein anspruchsvoller Ästhetizismus etwa, von Vorurteilen bestimmt, nachträglich an ihn zu stellen sich erlauben würde.

Den Anlaß zum ersten Entwurfe dieser Dichtung gab, wie Heinrich Schokke in seiner „Selbstschau“ (1842) erzählt, ein poetischer Wettkampf, der sich zu Anfang des Jahres 1802 im Berner Freundeskreise bei der Betrachtung und Deutung eines französischen Kupferstiches, *la cruche cassée*, in Schokkes Zimmer entsponnen hatte: „Für Wieland sollte dies Aufgabe zu einer Satyre, für Kleist zu einem Lustspiele, für mich zu einer Erzählung werden.“ Der Kupferstich war wahrscheinlich von Jean Jaques Le Veau nach einem verschollenen Gemälde Jean Philibert Debucourts verfertigt. Ludwig Wieland brachte nichts zuwege. Dagegen scheint sein Schwager Heinrich Geßner den Versuch gemacht zu haben einen Beitrag zu liefern. Aus dem Jahre 1802 ist nämlich von seiner Hand eine Kopie der Ramlerschen, in Hexameter gebrachten Fassung der Prosaische seines Vaters Salomon Geßner „Der zerbrochene Krug“ erhalten. Die Klagen des Sauns darin um sein im Rausche zerschlagenes Trinkgefäß haben Kleist bei seiner Schilderung des zerbrochnen Kruges im Ohre geklungen, und Schokke hat sich bei der Verfertigung seiner gleichnamigen Erzählung, die ein schwächliches Machwerk ist, wie überhaupt, so besonders in diesem Motiv, an Kleists Lustspiel gehalten. Ernstlich dachte damals wohl nur Kleist an die Durchführung der Idee und er mochte im Stillen den Wunsch hegen sich mit dem dichterischen Vermögen seiner Freunde zu messen. So war wohl auch er der eigentliche Anreger des Wettkampfes. Seine ungedruckt gebliebene Vorrede zum Lustspiele ist zwar aus der Erinnerung geschrieben und sie zeigt seine Umdeutung des Inhaltes des

Stiches nach dem Inhalt der Dichtung, aber sie verrät auch deutlich den Gedanken, der ihm bei der Betrachtung des Stiches aufblitzte. Sie lautet: „Diesem Lustspiel liegt wahrscheinlich ein historisches Factum, worüber ich jedoch keine nähere Auskunft habe auffinden können, zum Grunde. Ich nahm die Veranlassung dazu aus einem Kupferstich, den ich vor mehreren Jahren in der Schweiz sah. Man bemerkte darauf — zuerst einen Richter, der gravitatisch auf dem Richterstuhl saß: vor ihm stand eine alte Frau, die einen zerbrochenen Krug hielt, sie schien das Unrecht, das ihm widerfahren war, zu demonstrieren: Beklagter, ein junger Bauerkerl, den der Richter, als überwiesen, andonnerte, verteidigte sich noch, aber schwach: ein Mädchen, das wahrscheinlich in dieser Sache gezeugt hatte (denn wer weiß, bei welcher Gelegenheit das Delictum geschehen war), spielte sich, in der Mitte zwischen Mutter und Bräutigam, an der Schürze; wer ein falsches Zeugnis abgelegt hätte, könnte nicht zerknirschter dastehen: und der Gerichtsschreiber sah (er hatte vielleicht kurz vorher das Mädchen angesehen) jetzt den Richter mißtrauisch zur Seite an, wie Kreon, bei einer ähnlichen Gelegenheit, den Oedip [über der Zeile steht: „als die Frage war, wer den Laius erschlagen?“]. Darunter stand: der zerbrochene Krug. — Das Original war, wenn ich nicht irre, von einem niederländischen Meister.“

Weil Kleist zu Anfang des Jahres 1802 vollkommen in dem Gedankenkreise lebte, aus dem seine beiden ersten Tragödien hervorgingen; weil er erkannt hatte, daß das tragische Problem schlecht hin, von dem er ausgehen mußte, am großartigsten und geschlossensten im Oedipus des Sophokles zum Ausdruck kam: so mußte ihm bei der Betrachtung und Deutung jenes Stiches als die plötzliche und bewußte Auslösung und Vollendung einer wie unbewußt von selber fortlaufenden Gedankenreihe die Erleuchtung kommen, daß hier die Umkehrung der tragischen Oedipusgeschichte vorlag. Damals wurde die Idee des Lustspiels von der neuen ihm viel großartiger und verheißungsvoller erscheinenden des Robert Guiskard zurückgedrängt, und erst als er erkannt hatte, daß ihm die tragische Idee wie unter den Händen zerfloß, weil er an etwas gerührt hatte, über das er sich selber noch nicht klar geworden war, kehrte er zum Gedanken der Umkehrung des Oedipusproblems zurück und führte ihn nun leicht und spielend durch, drei Jahre nach seiner ersten Konzeption, in der ersten Hälfte des Jahres 1806 in Königsberg. Eben

weil er persönlich nicht mehr interessiert war, weil er Abstand genommen hatte von der leidenschaftlichen Einsicht in die Größe des Gedankens, rundete sich ihm die Umkehrung der Oedipusgeschichte wie von selber zum heiteren Spiele. So steht der zerbrochne Krug dem König Oedipus viel näher als der Robert Guiskard, weil im „Krug“ nur die Umkehrung des Oedipus vorliegt, im Guiskard aber ein neuer Gedanke in das alte Problem hineingetragen ist, der sich mit ihm nicht vereinigen wollte.

Im Robert Guiskard führte die Annahme einer bewußten Verletzung des Erbgesetzes durch Volk und Fürst, im Gegensatz zur unbewußten Verschuldung beider im König Oedipus, auf unlösbare Schwierigkeiten: die tragische Idee drohte in einer nur traurigen unterzugehen. Was im Guiskard den Widerspruch in sich selbst hervorgebracht hatte, das sollte nun eben durch die bewußte Umkehrung des tragischen Problems zur klaren, nun aber humoristischen Lösung geführt werden. Die Zweifelt, die sich im Guiskard nicht zusammenschweißen ließ, fiel so wieder in ihre eindeutigen und konsequent gedachten Elemente auseinander: in das tragische des Oedipus und in das komische des zerbrochnen Kruges.

König Oedipus muß über sich selber zu Gericht sitzen und das furchtbare Urteil fällen, unwissend, daß er selbst der Gerichtete ist. Adam aber ist der bewußte Sünder, der sich selber richten und verurteilen soll und der sich doch gleichzeitig diesem Gerichte und Urteile entziehen will. Diesen Gedanken und seine noch besonders betonte Zuspitzung, daß der Richter durch die Art und Weise, wie er diesen Prozeß durchführt und entscheidet, den Beweis seiner richterlichen Fähigkeit und Objektivität der Obrigkeit gegenüber erbringen soll, hat Hebbel zu den glücklichsten gezählt, die ein mitleidiger Gott jemals in einem menschlichen Gehirne entzündet habe.

Es ist, als ob Schelling in seiner beinahe gleichzeitig entstandenen Philosophie der Kunst Kleists Lustspiel im Auge gehabt habe, als er, vom König Oedipus ausgehend, den Gipfel des Komischen gegenüber dem Tragischen als da bestehend bezeichnete, „wo ein allgemeiner Gegensatz der Freiheit und der Notwendigkeit ist, aber so, daß diese (die Notwendigkeit) in das Subjekt, jene (die Freiheit) ins Objekt fällt“. Freiheit im Sinne von Willkür ist hier der Notwendigkeit als Gesetz gegenübergestellt. Damit ist die philosophische Definition des Ursprungs des Komischen und Tragischen aus ein und

derselben Wurzel gegeben, wie Kleist sie in der Umkehrung des Oedipuskonfliktes verstand und dichtete. Durch die Vertauschung der Rollen, die Willkür und Gesetz in der Tragödie spielen, entsteht die Komödie. Während die Tragödie die ganze Schwere der Folgen einer willkürlichen Verletzung der objektiven Notwendigkeit, des Gesetzes, zum Bewußtsein bringt, wird diese Schwere durch die scheinbare Verlegung der Notwendigkeit in das Subjekt und seiner Willkür in das Objekt aufgehoben und zur komischen Lösung geführt. Aber die Verlegung der Notwendigkeit in das Subjekt kann nur scheinbar sein. Deshalb fährt Schelling in seiner Definition fort: „So wie die Freiheit und Besonderheit auf der einen Seite die Notwendigkeit und Allgemeinheit lügt, so nimmt auf der anderen Seite die Notwendigkeit den Schein der Freiheit an und vernichtet unter dem angenommenen Äußeren der Gesetzlosigkeit, im Grunde aber nach einer notwendigen Ordnung, die praetendierte Gesetzmäßigkeit.“ Der Zerbrochne Krug ist wie eine Illustration zu dieser Definition. Die scheinbar analytisch-juristische Prozeßform ist die Auflösung des durch Adam vorgetäuschten Betruges, indem die Wahrheit sich im Gange des Prozesses wie von selber durch die Lügen und Ausflüchte Adams hindurch, durch den „Schein der Freiheit“, „im Grunde aber nach einer notwendigen Ordnung“, enthüllt.

Es liegt also hier wie in jeder echten Komödie das Tragische dicht neben dem Komischen, es hat nur das Kleid gewechselt. Je inniger beide Momente verbunden sind, desto reiner ist die Wirkung. So fehlt auch hier nicht viel und Adam wird zur tragischen Figur wie sein Amtskollege, der Richter Pfaul in Holla, der sich erhängen wollte. Am Schlusse, da Adam die Flucht ergreift und

Berg auf, Berg ab, als flöh' er Rad und Galgen,
Das aufgepflügte Winterfeld durchstampft!

— da bricht das tragische Moment, das hinter dieser Erscheinung lauert, wenn es auch jetzt vom versöhnenden Lichte der glücklichen Lösung umspielt ist, hindurch durch die Verkleidung. Schelling definiert das so: „Es ist notwendig, daß wo sich die Besonderheit zur Notwendigkeit das Verhältnis der Objektivität gibt, sie zu nichts werde, es ist also insofern in der Komödie das höchste Schicksal und sie selbst wieder die höchste Tragödie; aber das Schicksal erscheint eben deswegen, weil es selbst eine der seinen entgegengesetzte Natur annimmt, in einer erheiternden Gestalt, nur als die Ironie,

nicht aber als das Verhängnis der Notwendigkeit." Adam will selbst das Schicksal spielen und er spielt es in einer so freien und losgelösten Weise, die ihn im Spiele sich selber als komische Figur bei allem angenommenen Ernste zum Bewußtsein bringt, daß jeder Konflikt mit tragischen Momenten von vorneherein ausgeschlossen ist, und er wie der Beschauer seiner Taten die reine Freude des Spiels genießt. Gerade dieser Zug ist von Kleist mit der unbedingten Sicherheit des genialen Gestalters herausgehoben und er vor allem bestätigt Hebbels Worte, daß seit Falstaff im Komischen keine Figur geschaffen worden sei, die dem Dorfrichter Adam auch nur die Schuhriemen auflösen dürfte.

Wenn Schelling dann weiter ausführt, daß die subjektive „Affek-tation und Praetention auf Absolutheit“ in der Komödie nicht bloß zur Anschauung gebracht, sondern daß ihr, weil die Anschauung vorzüglich nur das Notwendige faßt, „eine Art von Notwendigkeit“ gegeben werden müsse, so deutet er auf ein neues Moment, das Kleist in seiner Weise ohne Vorbild rein aus dem sicheren Blick des Künstlers zur Lösung brachte. Die subjektive Absolutheit, sagt Schelling, drücke sich als Charakter aus. Um also dem subjektiven Anspruch auf Notwendigkeit die „Ungereimtheit und Widersinnigkeit“ zu nehmen und so die Anschaulichkeit nicht zu zerstören, müsse die Person durch einen von ihr unabhängigen Grund, eine äußere Notwendigkeit, schon bestimmt sein einen gewissen Charakter anzunehmen und ihn öffentlich vor sich zu tragen. Zur höchsten Erscheinung der Komödie bedürfe es also notwendig öffentlicher Charaktere, und damit das Maximum der Anschaulichkeit erreicht werde, müßten es wirkliche Personen von öffentlichem Charakter sein, die in der Komödie vorgestellt werden. Schelling hat dabei die Komödie des Aristophanes im Auge, wo Zeitgenossen wie Sokrates auf der griechischen Bühne erschienen, die jeder kannte. An die Stelle der wirklichen Personen muß Kleist nach der völlig andern Grundlage der modernen abendländischen Gesellschaft die historische Figur im Genrebild setzen, als das er ja das Ganze nach dem Vorbild des Niederländers Teniers aufgefaßt haben will. Der öffentliche Charakter liegt in Adam als Dorfrichter, aber er erfährt noch eine viel tiefere Deutung, wie sich sogleich ergeben wird. Statt der zeitgemäßen Komödie des Aristophanes erscheint hier also die historische und zwar in anspruchsloser Weise ein Dorfidyll. Kleist kam es auch gar nicht

auf historische Treue an: die gewaltige Gegenwart, mit der sich, wie Goethe sagt, das Stück aufdrängt, ist durch die erdhafte, unmittelbare, insoferne zeitlose Kraft in diesen Menschen gegeben. Goethe, der gerade im „Egmont“ mit der von Schiller so gerühmten historischen Wahrheit die niederländischen Charaktere zeichnete, hat jedenfalls die historische Treue nicht vermisst.

Was Kleists ganzes Denken und Sein gefesselt hatte seit seinem ersten Erwachen zum Tragöden und worum sich der Ideengang seiner beiden ersten Tragödien bewegte, das ist auch der tragende Grund seines Lustspiels: das sündige Sein des Menschen und sein Zusammenhang mit der Schicksalsfrage. Weil Kleist selber zutiefst versflochten war mit seinem ganzen Wesen in diese quälende Frage, die zur Lösung drängte, so mußte aus der Not seiner Seele selbst der rettende Gedanke der Umkehr des Tragischen ins Komische aufsteigen. Nur wer die Last des Oedipusgeschickes so schwer auf sich liegen fühlte wie Kleist, konnte auch den Weg der Befreiung finden. Jokaste sagt im Oedipus:

Denn viele Menschen sahen auch in Träumen schon
Sich zugefellt der Mutter; doch wer alles dies
Für nichtig achtet, trägt die Last des Lebens leicht.

Das Oedipusgeschick lauert irgendwie in jedem Menschen, wenn es auch nur in seinen Träumen bleibt. Aber die Träume offenbaren sein wahres Sein, alle Möglichkeiten und Geheimnisse seiner rätselvollen Brust. Wer kann das für nichtig achten, wenn er einmal zur erschreckenden Einsicht erwacht ist? Wie kann ihm Befreiung werden, wenn nicht eine Wandlung in ihm vorgeht, während er die Last des Schicksals schleppt, wenn er nicht einsehen lernt, daß hinter all dem ein Sinn versteckt sein muß und er eine Hand spürt, die ihm tragen hilft und ihn zur Lösung des Rätsels führt? Nur dem, der mutig und ohne Sentimentalität vorschreitet bis zum Abgrund und hinunterblickt, kommt der Führer entgegen; das Schicksal wird zur Fügung und das Walten der Vorsehung wird offenbar: die Tragödie des Lebens wird zur Komödie, von dem aus gesehen, der hinter die Dinge blickt, der war, bevor alle Tragik begann und der sein wird, wenn sie ihre endgültige Lösung gefunden haben wird. Dann wird sie auch für den Geretteten sein, was sie für den Ewigen ist: ein böser Traum. „Wenn nur meine bösen Träume nicht wären“, sagt Hamlet mit dem Oedipusblick. Das unleugbare Verkettetsein

des Menschen mit allen seinesgleichen, durch die Jahrtausende zurück bis zum Uranfang der Menschheitsgeschichte mit dem Abfall vom Zusammenhange mit Gott und der Welt, wird ihm offenbar und lähmt seine Kraft. Der Mensch wollte sich einst selbst Gesetz und Führer sein, er selber riß sich los aus dem Zusammenhang des Lebens, er wollte selbst sich sein Schicksal geben, und nun muß er es schleppen durch die Jahrtausende. Aber da greift die Liebe von oben ein, die Vorsehung, und der Weg der Qual wird zum Weg der Erlösung.

Nur wer so sehen kann, kann eine echte Tragödie schreiben, die in die letzte Tiefe geht und die Tragödie des Oedipus noch überwindet: im Glauben des Christentums.

Der Dorfrichter Adam weiß, daß jeder „Den leid'gen Stein zum Anstoß in sich selbst“ trägt, die Neigung zum „Straucheln“ seit jenem ersten Straucheln und Fallen am Anbeginn der Menschheitsgeschichte. So wird er auch dem Zuschauer von Licht vorgestellt:

Ihr stammt von einem lockern Ältervater,
Der so beim Anbeginn der Dinge fiel,
Und wegen seines Falls berühmt geworden.

Wie der erste Adam will auch er das Schicksal spielen in der Liebe Evchens und Ruprechts. Könnte er es durchführen, müßte es ein schlimmes Ende nehmen. Er maßt sich die Rolle Gottes an, denn sein Schicksalspiel soll ein Vorsehungsspiel sein. In Wahrheit ist es eine Teufelei. Da greift durch den objektiven Gang der Ereignisse etwas ein, was zwar nicht genannt wird, aber durch das Geschehen hindurchleuchtet: die wahre Vorsehung. Sie zwingt nun Adam sein Spiel durchzuführen, nun muß er das Schicksal oder die Schein-Vorsehung spielen. Aber Adam ist wie der, der ihn dazu bestimmt hat, der Teufel, ein Stümper: sein Willkürspiel muß an der objektiven Notwendigkeit zerbrechen, wie er den Krug dabei zerbricht. Adam muß — und so müssen es alle Adame, die jemals ähnliche Gelüste verspüren sollten — sich so dabei blamieren, daß dieses eine Exempel ihm und allen, die es miterleben, genügen soll um sie für immer vom Wahne aller Willkür und Eigenmacht zu heilen, vom Wahne der Sünde. Das Gesetz, der Wille Gottes, siegt hier über die Willkür des Menschen und dessen, der ihn dabei treibt, des Teufels. Das ist die tiefe Metaphysik dieser Geschichte. Daß die Vorsehung aber eingreifen kann, liegt in der Reinheit und

Unschuld Evchens begründet: durch diese wird sie herbeigerufen im selben Augenblicke, wo der Teufel zu siegen glaubt.

Freilich, der Teufel kann immer nur mit Schein und Blendungskunststückchen arbeiten, etwas anderes steht ihm nicht zur Verfügung. Also kann es auch nur Adam, der bei seinem nächtlichen Abenteuer in seinen Spuren tappt. Er ist im Grunde also doch ein armer Teufel. Er heißt aber auch Adam, d. h. er ist verwandt mit allen, die um ihn sind, denn alle stammen von Adam ab und alle tragen den Stein zum Anstoß, zum Straucheln und zum Fallen in sich selbst. Sie alle gehen also bei diesem nächtlichen Abenteuer in diesem Adam mit, mehr oder weniger. Das ist der eigentliche Sinn dieses „öffentlichen Charakters“, wie ihn Schelling für das Lustspiel fordert. Öffentlich und allgemein ist der Charakter Adams im tiefsten und letzten Sinne und nicht mehr zu übertreffen. Ebenso ist er im tiefsten Sinne „wirklich“, weil er wirklich in allen lebt, in denen die da spielen sowohl wie in den Zuschauern. Kleist hat spielend in die Tiefen des Lebens gegriffen und seiner Komödie eine viel breitere Grundlage gegeben, als es die Antike konnte, die breiteste, die möglich ist: diese Kunst ist wahrhaft öffentlich und allgemein.

Zur restlosen Befreiung wird dieses Lustspiel aber dadurch, daß es bei allem, was da geweint, gefürchtet, gestritten, gelogen und geschworen wird, um ein Nichts geht, das Nichts, das hinter aller Täuschung steht und das der alte „Klumpfuß“ — Oedipus heißt Klumpfuß oder Schwellfuß! — erfunden hat um seinen Zweck zu erreichen, und das sich wieder auflösen muß wie ein berauschender Nebel in sich selbst. So ist das Ganze wirklich ein Traum- und Schaumspiel, eine Ausgeburt der Nacht und des schlechten Gewissens, oder wie Adam selber gleichsam zum Zuschauer gewendet zu Beginn des Spieles entschuldigend sagt:

Ein Schwank ist's etwa, der, zur Nacht geboren,
Des Tags vorwiz'gen Lichtstrahl scheut.

Wie ein Alpdruck legt sich die Geschichte auf die Herzen der Dorfbewohner, der sie narrt und quält um mit dem dämmernden Morgen ins Nichts zu verfliegen, ein Spuk der Hölle, den der Himmel zugelassen hat, weil es die Menschen doch irgendwie verdient haben.

Denn dieses Nichts der Erfindung Adams ist nur in einer Welt

der Willkür und der sündhaften Freiheit möglich, da, wo der Mensch sich anmaßte die Rolle des Schicksals oder der Vorsehung zu spielen oder wie Schelling sagt, wo er die Rollen von Freiheit und Notwendigkeit vertauschen wollte. Alle sind durch die Erbsünde dem Willkürspiele verfallen, und so kann ihnen auch der Teufel, hier im Dorfrichter Adam, durch ein Nichts imponieren. So müssen alle wieder den Hochmut büßen, der sie zur Willkür führte. Alle machen sich gerne etwas vor, so macht ihnen auch Adam zur Abwechslung etwas vor: sie sind der Illusion, dem Augenschein, der Verblendung ausgeliefert. Was Kleist in der Familie Schroffenstein tragisch genommen hat, das nimmt er jetzt komisch. Denn er hat begriffen, daß er ja selber auch zu diesen Getäuschten und Genarrten gehört, und daß der Grund zu diesem Scheinleben auch in ihm selber liegt: also gibt es hier nichts anzuklagen und zu richten. Er hat sich aus einem falschen Moralismus befreit und jetzt erst kann er eine Komödie schreiben. Jetzt waltet in ihm die Erkenntnis, daß vor dem letzten Maße, auf das alle Kunst hindrängt, vor dem Ewigen, der Unterschied zwischen Mensch und Mensch verschwindet, und alle, der Schelm wie der Held, der Tor wie der Weise, sich brüderlich vereinen.

Auf dieser Einsicht ist die Fabel oder besser die Vorgesichte des Spieles aufgebaut. Adam, der alte Schwerenöter, spürt Frühlingstrieb und läßt sich von ihnen beherren und verblenden und zu einem tollen Abenteuer hinreißen. Er nimmt zum Scheine — denn in Wahrheit ist er dazu nicht fähig — das Schicksal zweier Liebenden in die Hand um seine Lust zu büßen. Ruprecht, der Verlobte Evchens, ist zum Militärdienst ausgehoben und soll nun fort wie viele andre jungen Leute zum Dienste im Landesinnern in Utrecht. So ist man es gewohnt und niemand denkt dabei an Arges, auch Evchen nicht. Nun aber kommt der alte Dorfrichter auf den Gedanken, dem arglosen Kinde vorzuspiegeln, Ruprecht werde von der Regierung mißbraucht und mit Gewalt und Hinterlist, die sich mit dem Freiheitsinn der Niederländer schlecht vertragen, nach Batavia geschickt, wo ihn und seine Kameraden ein wilder Krämergeist seinen Erpressungs- und Ausbeutungsgelüsten opfern wolle; Ruprecht erwarte der sichere Tod. In ihrer Herzensangst glaubt Evchen diesem brutalen Bruche des Gesetzes von seiten einer gewissenlosen Regierung mit Recht die List der erlaubten Selbsthilfe entgegen-

setzen und auf einen schlaunen Vorschlag Adams eingehen zu dürfen: Ruprecht durch ein falsches Zeugnis von der Konfiskation zu retten. Adam will für sie handeln. Unter diesem Vorwande weiß er nachts sich Zutritt zum Kämmerlein Evchens zu erzwingen, scheinbar um das falsche Zeugnis mit den richtigen Namen auszufüllen, in Wahrheit um seinen schändlichen Plan durchzuführen. Allein da er sich schon beinahe am Ziele glaubt, ist sein falsches Vorsehungsspiel zu Ende, und die wahre Vorsehung greift ein: Ruprecht, den die Stimme der Liebe führt, kommt hinzu und verdirbt ihm das Spiel. (In der Stimme der Liebe spricht Gottes Stimme, wenn sie rein und unschuldig ist. Durch die irdische Liebe kann so die Vorsehung wirken — ein Gedanke, der hier erst angedeutet ist, sich zum Leitgedanken in Kleists Dichtung entwickelt, bis er im „Kätchen von Heilbronn“ zur tragenden Idee der Dichtung wird.) Der nächtliche Schwank vollzieht sich nun, um dessen Aufklärung sich der Prozeß als der eigentliche Inhalt des Stückes bewegt. Von vorneherein liegt über dem Ganzen der Schimmer des fröhlichen Ausgangs durch das durchscheinende Walten einer höheren Macht, und die Schatten der in ihm angelegten Tragödie bilden den dunklen Hintergrund, auf dem das heitere Spiel nur um so heller leuchtet.

Es handelt sich bei dem Aufklärungsprozesse scheinbar wirklich nur um die Frage, wer den Krug zerbrochen habe. So kann der Wiß eigentlich nur in Adam und seiner Kunst liegen. Allein hinter der harmlosen Frage nach dem Krugzertrümmerer steht die gewichtige um die Ehre Evchens. Daß Evchens Ehre mit dem Kruge zertrümmert scheint, ist die tragische Scheinfrage, daß sie im Gegenteil durch die Kruggeschichte vor aller Welt hell und unbefleckt und sieghaft leuchtet, gibt die fröhliche Lösung. Die Handlung an sich ist ein trockener Prozeß. Aber er wird überall durchbrochen und gekreuzt von dem, was dahinter liegt und was der Dichter im Zug und Gegenzug zu einem Bilde überschäumenden Lebens gestaltet. Die Oberfläche des Prozeßganges ist belanglos, und erst die Tiefe mit ihren unbegrenzten und unerschöpflichen Möglichkeiten ist das reiche Leben dieses Spieles. Sein Träger ist durchaus der Dorf-richter Adam. In ihm sind die beiden Welten des Scheins und des Seins gespalten und vereinigt, wie er sie gerade braucht. Er ist der Meister der Täuschung und Verwirrung, halb aus Not, halb aus Übermut, halb wird er gezwungen sich selber zu spielen,

halb nimmt er die Rolle auf wie ein genialer Dichter und Spieler zugleich. Ja, man spürt hier das befreiende Lachen des Dichters selber hindurch, der die Welt verwandelt aus der tragischen Last des Lebens in die Komödie vollendeter Überlegenheit. So kommt auch dem Beschauer durch das übermütige Spiel die Schurkerei Adams, die dahinter liegt, gar nicht zum Bewußtsein.

Adam muß das Schicksal spielen. Gleichzeitig aber wird das wahre Schicksal mit ihm spielen. Er spürt das auch deutlich und er läßt sich im Gespräche mit Licht nur ungern herbei zu dem äußerst gewagten Unternehmen. Halb zieht es ihn, halb lockt es ihn. Er muß sich selbst belachen schon in der Voraussicht der ungeheuren Komödie, die er heraufführt. Eben weil er das kann, ist er harmlos im Grunde, denn er hat Respekt vor dem Schicksal. Seine ganze Kunst wird also in dem Wie seiner Rolle liegen. Alles, was da geschieht, gesagt und gedacht wird, muß sich gleichsam in sich selbst potenzieren. Adam muß sich selbst überführen und zugleich aus der Falle ziehen, den objektiven Prozeßgang leiten und ihn gleichzeitig aufheben, die Wirklichkeit in Schein und den Schein in Wirklichkeit verwandeln. Was enthüllt wird, soll verhüllt werden, was verhüllt werden soll, muß ans Licht. Meisterlich läßt der Dichter den Zuschauer gleich von Anfang an durch die Geschichte blicken ohne ihm zu viel zu sagen, er läßt ihn mitwissen ohne ihm das Interesse zu nehmen, er wird selbst mit persönlich interessiert ohne nun wirklich zu wissen, was der Anteil des alten Spitzbuben ist, was nicht. Dieses Aufgeklärtwerden ohne Aufklärung, in dem jedes bloß rohstoffliche Interesse als kunstlos und billig von vornherein ausgeschaltet wird, gehört zur Meisterleistung des Verfertigers der Gedanken beim Reden. Bei aller Verwicklung bleibt der Zuschauer doch von Anfang an im Klaren und kann die reine Freude am Spiel genießen.

Weil alles sich im Grunde um ein Nichts dreht, nämlich die Vor-
spiegelungen Adams, so drehen sich auch die von ihm genasführten Menschen wie im Kreise. Jeder ist in seiner nun einmal gebildeten Vorstellung befangen, jeder in seinem Bewußtsein verstrickt. Adam aber läßt sie nun wie Marionetten tanzen und freut sich an diesem Schicksalspielen. Zu Zeiten wird aber seine Lust daran so groß, daß er sich in den ungeeignetsten Augenblicken verrät und mittanzet zur Freude des Beschauers.

Die Täuschung, der Eve durch ihn verfallen ist, schließt ihr den Mund. Wenn sie Adam verrät, ist Ruprecht verraten und dann ist er verloren. Hier aber steckt ihre eigene Verfehlung, die freilich, weil sie gerade aus der Schönheit ihres eigenen Wesens kommt, doppelt rührend ist: denn nur aus liebender Sorge ist sie in das Lügenneß Adams gefallen. Der erste Fall im Paradiese ist hier umgekehrt. Jetzt ist Adam der Verführer und Eva — gleichsam die zweite Eva! — die Reine, Schuldlose. Gerade weil sie das ist, muß sie auch ihr kleines Verfehlen mit so großer Sorge und Seelenqual bezahlen. Zum erstenmal taucht hier die von Kleist immer wieder neu gefasste Gestalt des reinen Wesens auf, das mitten in einer Welt der Lüge und des Scheines dem abscheulichsten Verdachte verfällt, verkannt am tiefsten gerade von dem Menschen, für den es in reiner Liebe den Schein des Bösen auf sich nimmt um ihn zu retten. Weil Eve aber Adam so leicht hin glaubt und der Regierung mißtraut, läßt sie selbst etwas wie eine Schuld auf sich, die sie nun büßen muß, sie selber bereitet sich ihre Qual. Das ist die ungemein fein gesehene „Gerechtigkeit“ des Schicksals hier. So verwickelt Eve nun sich und den Geliebten selber in eine Scheintragödie. Das tragische Moment in ihr bildet der Augenblick, wo die Mutter auf den ungeheuren Lärm in Evens Zimmer tritt und Eve nun, im Innersten getroffen, gelähmt in sich und verwirrt durch den Anschein der Situation, der gegen sie zu zeugen scheint, mit ihrem Benehmen selbst eben dies täuschende Zeugnis der Mutter gegenüber noch verstärkt und jetzt erst für diese das scheinbare Verschulden Ruprechts zur Gewißheit macht. Nun hat Eve vor der Welt die eigene Mutter gegen sich und gegen Ruprecht. Kleist hat diese verfitzte Lage mit unvergleichlicher Meisterschaft gezeichnet. Aus ihr erst konnte sich die ganze Krugkomödie entwickeln. Weil Evchen glaubt etwas verheimlichen zu müssen, weil sie selber sich dem Augenschein verschrieben hat, deshalb wird sie nun so gestraft durch den Augenschein! Man sieht, wie fein hier der Dichter motiviert hat. Die Untreue gerade dieses reinen Wesens gegen sich selber muß unmittelbar bestraft werden. Evchen fordert Glauben und Vertrauen von den Menschen und verurteilt das Mißtrauen gerade an dem Menschen, um dessentwillen sie den Schein wider sich auf sich nimmt, an Ruprecht, und doch ist die ganze Verwirrung erst dadurch möglich geworden,

daß sie selber nicht glaubte und vertraute und ihrer rechtmäßigen Obrigkeit mit Mißtrauen begegnete. Hier liegt die Tiefe der Metaphysik Kleists in vollendeter Geschlossenheit unmittelbar am Tage und man erkennt ihren religiösen Hintergrund: der neue Sündenfall liegt im Nichtglaubenkönnen.

Aber weil Evchen doch ein reines unschuldiges Wesen ist, so ist das alles nur wie eine zugelassene Prüfung des Himmels, und ihr Leiden wird genau so lange dauern, als sie es haben will. Denn sobald sie das Vertrauen wiedergewonnen haben wird, sobald sie vor der Mutter und der Welt kein Geheimnis mehr haben wird, wird all diese Qual wie ein banger Traum verflogen sein und sich enthüllen als das, was sie ist: eine Täuschung der Hölle, ein bloßes Hirngespinnst. So dient sie jetzt dem Dorfrichter, da sie Ruprecht zu dienen glaubt, weil sie sich selber vom Schein, vom Blendwerk, das ihr Adam vorgemacht hat, hat täuschen lassen! Weil aber Evchen doch im Grunde rein und schuldlos ist, deshalb kann sie auch Ruprecht nicht beleidigen und wird mit dem bösen Traume auch alles verflogen sein, was zwischen sie getreten ist. Alles wird noch schöner und reiner sein als zuvor, denn dann werden die Schlacken verschwunden sein, die ihnen jetzt noch anhaften: sie werden gereinigt sein.

Die leidende Unschuld Evchens ist ihre mächtigste Waffe. Alle Ränke Adams müssen schließlich an ihr scheitern und sich in das auflösen, was sie sind, ein Nichts. Aus ihr aber strahlt und leuchtet die göttliche Macht der Wahrheit. In dieser löst sich auch alles auf, was Ruprecht, der von Eifersucht geblendete Bursche, dem Evchen vorwirft. In seiner Verblendung dient auch er dem Augenschein und also dem alten Adam gegen sich und Evchen! Adam bläht sich auf vor Vergnügen über diese komische Ironie, so daß er sich im Feuer zu verräterischen Ausrufen hinreißen läßt. „Was ich mit Händen greife, glaub' ich gern“, erklärt Ruprecht, als ihn Evchen beschwört ihr zu glauben und zu vertrauen um ihrer Liebe willen bei dem widersprechendsten Augenschein. Zwar hat er Adam mit Händen gegriffen oder ihm doch mit der Türklinke „eins pfundschwer übern Dek“ gegeben, allein immer noch in der Einbildung, daß es der Flickschuster, der Lebrecht, gewesen sei, so sehr ist er verblendet. Zwei Welten stehen sich hier gegenüber, die sich nicht zusammensfinden wollen.

Wie Ruprecht dient auch Frau Marthe Rull, Evchens Mutter, unfreiwillig dem Richter. Auch sie hält sich nur an das, was sie gesehen hat, und also kann nur Ruprecht der Täter sein. Allein im Gegensatz zu Ruprecht hat sie die innere Gewißheit, Evchen ist brav und gut, sie kennt ihr Kind, und gegen diesen Glauben und dies Vertrauen vermag nichts aufzukommen. Der Glückshuster kommt nicht in Frage. Da Eve nun bekennt, Ruprecht habe den Krug nicht zerschlagen, führt der felsenfeste Glaube an ihr Kind sie auf die richtige Spur, wenn auch von ferne nur, und damit wendet sich der Prozeß gegen Adam, obgleich gerade dieses Moment ihn völlig zu entlasten scheint. Das ist die Höhe der Ironie. Wenn Evchen die Wahrheit nicht bekennen will, schließt Frau Marthe, so muß was anderes dahinterstecken: „Die jungen Landesjöhne reißen aus“ — Ruprecht gehört zur Konfession, er wollte fliehen, Eve ihm dazu verhelfen, und bei der nächtlichen Vorbereitung zur Flucht wurden sie überrascht und aus Wut und Rache zerschlug Ruprecht den Krug!

Die Aussage der Frau Marthe wird unterstützt durch Ruprechts eigenen Vater Veit Tümpel. Beide Eltern zeugen aus Ehrlichkeit und Rechtschaffenheit gegen ihre Kinder — und gerade dieses Moment führt zur Lösung des Geheimnisses. Das ist der schöne Zug der Dichtung: dem Lügennetz und Blendwerk der Hölle ist nur durch Wahrheit beizukommen. Wie von selber treten nun die richtigen Gedankenreihen auf. Ruprechts eigene Muhme, Frau Brigitte, ist die Hauptzeugin, sie hat Ruprecht mit Eve flüstern hören „Glock halb auf eilf im Garten... bevor der Krug zertrümmert worden“. Sie also muß gerufen werden. Damit erst zeigt sich ein Ausweg aus dem Herenkessel, in dem alle, vom Augenschein geblendet, durcheinander und gegeneinander reden ohne Sinn und Zusammenhang. Denn da Eve, nachdem sie erklärt hat, daß Ruprecht den Krug nicht zerschlagen habe, schweigt, müßte der Prozeß völlig im Sande verlaufen. Durch Frau Brigittens Erscheinen erst kommt er wieder in Fluß. Sie bringt Adams Perücke herbei, die er im „Kreuzgeslecht des Weinstocks“ vor Evchens Kammer bei seiner Flucht aus dem Fenster hat zurücklassen müssen. In der Perücke liegt das corpus delicti vor, der reale Beweis für Adams Täterschaft. Ohne sie bliebe der nächtliche Spuk ewig ins Dunkel gehüllt, würde die Welt des Scheins nie durchbrochen, die

Kluft zwischen der Innenwelt der einzelnen Beteiligten und der Wirklichkeit nie geschlossen. Hier ist in diesem Stücke der Punkt, wo der schroffe Dualismus der Weltanschauung, von der Kleist ausgegangen ist, die Trennung von Innen- und Außenwelt, die erst die Welt des Augenscheins, der Täuschung und Verblendung gegenüber der Welt des Seins, der Realität möglich machte, aufgehoben ist. Kleist hat aus dem religiös begründeten irrigen Idealismus den Weg zum Realismus gefunden. Glauben und Vertrauen zu fordern beim widersprechendsten Augenschein ist ein Widerspruch in sich selber da, wo die Trennung von Innen und Außen schon vollzogen ist. Evchen hatte von andern gefordert, was sie selber nicht geleistet, sondern gerade verneint hatte durch ihr eigenes Mißtrauen, ihren eigenen Unglauben. Unglaube also hatte den Realismus, die Einheit von Innen und Außen, die geist-körperliche Einheit des Einzelnen wie der Welt — natürlich nur in der willkürlichen Vorstellung der Menschen! — zerstört.

Es ist dieselbe Versöhnung der beiden Welten, wie sie in der Familie Schroppenstein durch den gemeinsamen Trunk des scheinbar vergifteten Wassers durch die beiden unschuldig Liebenden vollzogen wird. Wie dort der Wahn von den Menschen genommen wird, wird hier das Schein- und Blendwerk der durch den Augenschein Genasführten aufgelöst in Nichts durch Adams Perücke. Man schaut hier in die Tiefe der Metaphysik Kleists bei diesem scheinbar harmlos-lässigen Spiele.

Die Perücke, diese eigentliche Zeugin und stumme Gegenspielerin Adams, durch deren Erscheinen sein ganzes Lügenneß mit einem Schlage zusammenbricht, erschiene aber gar zu unmotiviert und plötzlich, wenn nicht der Gang des eigentlichen Prozesses, nämlich der der objektiven Notwendigkeit, der Wirklichkeit, sie im entscheidenden Augenblicke in den Scheinprozeß, der da von Adam geführt wird, hereinspielte. Das ist der von Schelling so fein gesehene „Schein der Freiheit“, „im Grunde aber die notwendige Ordnung“, mit der die objektive Notwendigkeit, der Gang der Welt und der Geschichte, in das Willkürspiel Adams eingreift. Die Perücke ist gleichsam nur das Schlußstück einer Indizienreihe, die sich seit der nächtlichen Heldentat Adams wie von selber fortgesponnen hat zu seinem Verderben. Während sich der aufgeregte Prozeß im Hause Adams abspielt, hat sie Frau Brigitte gefunden

auf der Suche nach den Spuren der nächtlichen Begebenheit. Licht kommt hinzu und vollendet nun den wahren Weg der Lösung, der direkt in Adams Haus und in die Gerichtsstube führt. Der Augenblick, da Licht dem Richter die Perücke aufsetzt, erscheint wie eine Krönung des Halunken, ein Triumph der objektiven Notwendigkeit und der Vollendung der Komödie zugleich. Auf dieses Moment hin führt aber nicht etwa der tolle Prozeß selbst, sondern es erscheint als der Abschluß der Vorgeschichte, die wie durch kurze Lichtblicke in der Einleitung durch das Zwiegespräch Adams und Lichts sichtbar geworden, durch den Prozeß als ein Scheinmanöver Adams aber verdeckt worden war und sich wie ein unterirdischer Fluß selbst den Weg weiter gesucht hatte um im entscheidenden Augenblicke an der Oberfläche zu erscheinen. Damit ist auf den Gang der objektiven Notwendigkeit, der Wirklichkeit, verwiesen und auf die Gruppe im Spiele, in der gleichsam ihre Organe erscheinen: auf den Gerichtsrat Walter, den Schreiber Licht und Muhme Brigitte.

Walter erscheint als der Abgesandte der Obrigkeit und Vertreter des Gesetzes, der dafür sorgt, daß der Prozeß überhaupt zustandekommt und die Willkür Adams ihn nicht ins Nichts verlaufen lassen kann. Er mahnt und zwingt im gegebenen Augenblicke, wo Adam abzulenken, zu entweichen oder gewalttätig Schluß zu machen sucht, zum objektiven Beweiskgang zurück. Daher sein Name.

Walter gegenüber aber steht, scheinbar Adam zur Seite, in Wirklichkeit aber Walters notwendige Ergänzung, der Schreiber Licht. Er gibt bei Beginn des Spieles die notwendige Aufklärung für den Zuschauer und greift im Prozesse selber immer da ein, wo es gilt durch das Spiel des Scheins hindurch etwas von der Wahrheit zu zeigen oder wenigstens ahnen zu lassen. Licht ist der Gevatter Adams, eine Strebernatur, er möchte gerne an Adams Stelle als Dorfrichter kommen und ist daher seinen geheimen Wegen und Schwächen schon immer gefolgt um im entscheidenden Augenblicke sie gegen ihn auszuspielen. Zwar erscheint auch er, wie aus drohenden Andeutungen Adams hervorgeht, sein Amt nicht ganz einwandfrei geführt zu haben, aber dieses Moment kommt nicht zur Entwicklung, wie überhaupt die psychologische Begründung für die Eingeweihtheit Lichts in Adams geheime Wege und Schliche nicht genügen kann: sein Name ist symbolisch. Er verrät ein Wissen um das nächtliche Abenteuer Adams, das über die gegebene Situation

hinausdeutet und aus dem Gang der Geschichte selbst gar nicht zu erklären ist: er ist vom Dichter selbst zu einem besonderen Zwecke inspiriert, zu einer besonderen Rolle bestimmt, nämlich dazu, Licht in die Angelegenheit zu bringen. Er nimmt von vorneherein zwischen dem Zuschauer und Adam eine Mittlerrolle ein, um die Atmosphäre für die Komödie zu schaffen. Licht ist deshalb halb Intrigant, halb Mund des Dichters selbst, und eben diese Rolle verlangt eine besondere Begründung. Adam nämlich fordert nicht nur die weltliche Obrigkeit heraus in seinem Übermute, sondern die Obrigkeit, das Gesetz und die Ordnung der Welt überhaupt, und das ist ja gerade seine Adamsrolle. „Denk', daß du hier vor Gottes Richtstuhl bist“, sagt er zu Evchen. Er nimmt also nicht bloß das irdische, sondern auch das ewige Gesetz in Anspruch, er will nicht bloß die irdische, sondern auch die ewige Gerechtigkeit vertreten und zum Siege führen. Damit ist das Spiel der Sphäre bloßer Psychologie und Charakteristik enthoben und in die Höhe wahrer Kunst emporgeführt: dieser einmalige Adamsfall ist in die zeitlose Sphäre der Kunst gerückt. Jetzt erst wird die Komödie zur Komödie im tiefsten Sinne, es geht gar nicht mehr nur um diesen besonderen Einzelfall, sondern er wird symbolisch durch sich selbst, und dies ist die eigentlich geniale Leistung Kleists. Willkür überhaupt maßt sich den Schein der Notwendigkeit an und fordert das Gesetz der Welt, Gott selbst in die Schranken. So erst wird die eigentümliche Figur des Licht ganz verständlich: er spricht wie mit einem höheren Wissen ausgestattet, er ist Intrigant im Auftrage des höheren Gesetzes, durch ihn spielt die allwissende Vorsehung herein und führt das Spiel zum gewollten Ende. So ist er die Ergänzung Walters im höchsten Sinne und er eigentlich lenkt den objektiven Gang der Notwendigkeit in das Willkürspiel Adams hinein in dem Augenblicke, wo der Prozeß ins Stocken geraten ist. Frau Brigitte ist nur gleichsam seine Handlangerin, er handelt und redet und macht Andeutungen als ob er schon zum voraus wüßte, was alles geschehen ist, und wie es sich auflösen wird. Damit ist aber auch das Spiel allem plumpen Naturalismus, aller Erden-schwere und bloßen Einmaligkeit enthoben und schwebt frei und heiter und zeitlos in sich vollendet. Man muß der Erscheinung Lichts seine besondere Beachtung widmen um die metaphysische Vertiefung der Kleistschen Kunst bis zum Homburg in ihrer Unendlich-

keit zu erfassen. Dort nämlich taucht diese Gestalt gerade wieder auf im Grafen Hohenzollern.

Adam aber muß nun wirklich die angemessene Satansrolle noch zu Ende führen. Er muß es sich gefallen lassen, daß man ihn tatsächlich mit dem „Leibhaftigen“ identifiziert. Das ist die Höhe der Komik. Hier sprudelt der Übermut Kleists und überschlägt sich förmlich in Purzelbäumen vor lauter Lust und Freude. In Adam scheint der Teufel tatsächlich wieder Gestalt gewonnen zu haben, ja er selber muß erklären, daß nicht nur aller Wahrscheinlichkeit nach „Belzebub den Krug zerbrochen hat“, sondern daß er auch die Perücke getragen hat um auf der Erde sich „den Honoratioren beizumischen“ — worauf ihn Licht mit seiner eigenen Perücke krönt! Er aber, der das ganze Teufelswerk mit Hilfe des bloßen Augenscheines inszenierte, muß nun, schlotternd in seiner Armseligkeit, zugeben, der Augenschein sei gegen ihn! Und auch damit noch nicht genug, es bleibt ihm nichts erspart. Ihm hatte geträumt auf seine Großtat hin:

... es hätt' ein Kläger mich ergriffen,
Und schleppte vor den Richtstuhl mich; und ich, —
Ich säße gleichwohl auf dem Richtstuhl dort,
Und schält' und hunzt' und schlingelte mich herunter,
Und judiziert' den Hals ins Eisen mir.

Eben dieser Traum geht buchstäblich in Erfüllung, nachdem Adam in seiner höchsten Not durch seine eigene Angst gezwungen worden ist, dem Ruprecht dieses Urteil noch zu sprechen.

Adam ist aber doch ein armer Teufel. Und damit steigt er von seinem Richtstuhl herab um in der Gesellschaft der übrigen unterzutauchen. Auch sie sind Adamskinder, auch sie haben überhebliche Träume geträumt, und er war nur wie vom Schicksal ausersehen auch einmal einen auszuführen und so ein Exempel zu statuieren. Ein nächtlicher Spuk hat alle genarrt und sie alle haben ihre Schwächen durch ihn verraten, Eve und Ruprecht voran. Sie alle wurden in Versuchung geführt, hart am Rande der Tragödie vorüber. Selbst Evchen, das unschuldige Kind, fand sich zum Betrüge bereit, wenn auch nur aus Liebe. Nun löst sich alles in fröhlichem Lachen wie ein banger Traum, der zum Glück nur ein Traum war. Aber die wahre Heiterkeit und Befreiung gibt doch nur das Wissen um die Gleichheit aller vor dem Ewigen und Unendlichen, der es

in seiner väterlichen Güte bei einem bloßen Mit-dem-Finger-drohen bewenden ließ, der reinigte ohne zu vernichten, strafte ohne untragbares Leid zu bereiten. Wie ein Maigewitter ging alles vorüber, nun leuchtet erst die Sonne in eitel Glanz und Freude. So ist Adams verwegennem Tun der Stachel genommen und zu richten bleibt im Grunde nichts.

Der lockeren Idee entspricht der Aufbau des Stückes. Die strenge Form der Tragödie erscheint aufgelöst in eine Erzählung, die sich wie von selber zum Spiele rundet. Aber auch in der scheinbar losen Aneinanderreihung der Auftritte waltet das dramatische Gesetz, vom Dichter in freien Variationen zur harmonischen Vollendung geführt. Adam ist der wie von selber gegebene Mittelpunkt, um ihn bewegt sich als den Direktor scheinbar der Tanz der Marionetten. Aber da ist wie ein stummer Gegenspieler der zerbrochne Krug und hinter ihm die Wirklichkeit, alles, was da geschehen ist und am Verrate wirkt. Dieses wahre corpus delicti wird ihm im entscheidenden Augenblicke den Rächer herbeirufen in seinem zweiten stummen Verbündeten, der Perücke, die dann auf der Glaze Adams thronen wird als Siegerin. Weil Adam der Mittelpunkt ist, bleibt er immer auf der Szene, mit Ausnahme des sechsten Auftritts, wo er verschwunden ist um im Ornate aufzutauchen und „gravitativ“ den „Richtstuhl“ zu besteigen.

Die ersten sechs Auftritte umfassen die Einleitung des Lustspiels und zwar der erste bis fünfte Auftritt den ersten, der sechste Auftritt den zweiten Teil. Schon mit dem ersten Worte ist stimmungssicher die hochkomische Situation in den zwei abenteuerlichen Gestalten Adam und Licht gezeichnet mit den vielsagenden Andeutungen eines geschehenen „Adamsfalles“. Das erste erregende Moment blüht auf wie der Widerschein eines anrückenden Gewitters durch die Fensterscheiben: der Gerichtsrat Walter wird kommen um Nachschau zu halten im Amte! Und die Tragödie des Richters Pfaul in Holla wirft ihre Schatten herein wie die Gewitterwand in der Ferne. Das gibt den dunklen Hintergrund. Im zweiten Auftritt steigert sich das Moment durch die mündliche Ankündigung Walters in seinem Diener: bald wird er selber hier sein. Adam ist in größter Aufregung, er erzählt die übermütig erfundene Perückengeschichte. Schon geht ihm alles bunt durcheinander im Kopfe, alle Augenblicke verrät er sich, erläutert durch Lichts witzige Ergänzungen und

das Kichern der Mägde. Der dritte Auftritt bringt einen Augenblick der Besinnung: Gerichtstag ist heute! Eine unerwartete, höchst gefährliche Steigerung schon in der Voraussicht der kommenden Verwicklung. Adam erzählt den bedenklichen Traum. Der vierte Auftritt vollendet und löst nun zugleich die erste Spannung: der angekündigte Gerichtsrat erscheint in eigner Person. Adam rafft sich zusammen. Aber es gelingt ihm nur schlecht und schon beginnt das Verhängnis: im fünften Auftritt erscheint die Magd mit der Erklärung, daß nirgends eine Perücke zu bekommen sei. Adam muß kahlköpfig bleiben beim angekündigten Prozesse mit den Wunden am Kopfe. Der Gerichtsrat erkundigt sich nach ihrer Herkunft wie dem Grund des Fehlens der Perücke. Konfusion im Kopfe Adams wie im Amte. Nachdem so der Zuschauer auf einen heiteren Schwank, der Gerichtsrat auf eine sonderbare Rechtssprechung vorbereitet ist, erscheinen im sechsten Auftritt, während Adam sich entfernt um sich zu schmücken zum feierlichen Amte, die streitenden Parteien: Frau Marthe Rull und Eve, Veit Tümpel und Ruprecht mit der keifenden und polternden Frau Marthe und dem zerbrochnen Krüge als Führerin und Mittelpunkt. Die Gruppe um den Krug gegenüber der Gruppe um Adam ist aufmarschiert, der Prozeß kann beginnen.

Der siebente Auftritt bildet den ersten Teil des Prozesses. Nach einigen verräterischen Experimenten und jämmerlichen Wendungen Adams, seinem auffallenden Versuche „vor der Session“ mit Evchen zu sprechen, erhebt Frau Marthe ihre Anklagerede mit der langatmigen Kruggeschichte. Ruprecht ist der Täter! Darauf verteidigt sich Ruprecht selbst durch die Erzählung des Hergangs des nächtlichen Abenteuers: der Glückshuster Lebrecht muß der Täter sein! Marthe und Ruprecht dienen unfreiwillig dem Richter in ihrer Leidenschaft und Verblendung. Der achte Auftritt ist die erste kurze, geschickt eingefügte Spannungspause vor dem Hauptschlag. Adam fürchtet die Aussage Evchens: während er ein Glas Wasser trinkt und den Gerichtsrat abzulenken sucht, überlegt er was zu tun sei. Walter drängt auf Fortsetzung des Prozesses.

So beginnt der neunte Auftritt als der zweite und Mittelteil des Prozesses unter der höchsten Spannung aller Beteiligten: Eve soll ausagen. Adam macht in der Not seiner Seele noch einen Vorschlag: „Die Sache eignet gut sich zum Vergleich.“ Er verrät seine

Unruhe. Nun suchen er und Frau Marthe auf Eve einzureden, bevor sie beginnt; Adam von seinem schlechten Gewissen getrieben in der Absicht sie zu einer falschen Aussage zu bewegen, Frau Marthe in mütterlicher Sorge um sie vor falscher Aussage zu warnen. Da erklärt Eve, getrieben von Ruprechts brutaler Eifersucht: „Den irdnen Krug zerschlug der Ruprecht nicht.“ Das ist der Höhepunkt des Stückes. Schon hat sich Adam zusammengeduckt in der Erwartung des vernichtenden Blickschlages auf diese Worte hin. Aber unerwartet tritt eine Wendung ein, die endgültig das Unheil auf den armen Ruprecht zu entladen scheint: die Mutter ist auf den Gedanken gekommen, Eve wollte Ruprecht zur Flucht vor dem Militärdienst verhelfen, daher ihre unsinnige Aussage. Ruprechts Vater stimmt ihr bei. Höchste Ironie, Adam triumphiert: „Verflucht! Der Teufel ist mir gut.“ Zur Bekräftigung der Behauptung Frau Marthens soll eine neue Zeugin herbeigeholt werden: Frau Brigitte. Die Zwischenzeit will Adam benützen um den Gerichtsrat durch gute Bewirtung zu benebeln und ungefährlich zu machen. Dieser aber hat viele Verdachtsmomente aufgefaßt und will zur Klarheit kommen. Er leitet nun in harmlosem Gesprächston ein eigenes Verhör ein. Das ist die zweite, große Pause im Spiele, der Inhalt des zehnten Auftritts. Vier Fragen stellt Walter, deren sonderbare Beantwortungen seinen gegen Adam gefaßten Verdacht fast zur Gewißheit erheben: nach seinem Falle, nach der Perücke, zu denen Adam gegenüber seinen früheren Aussagen neue Variationen erfindet, nach der Höhe des Fensters von Evchens Kammer über dem Erdboden — diese Frage richtet er an Frau Marthe — und endlich die an Ruprecht, wie er denn „den Sünder“ auf den Kopf getroffen habe. Aber alle diese Momente entkräftet wieder die Aussage Frau Marthens, daß Adam eigentlich seit Jahren nicht mehr in ihrem Hause verkehre. Das ist das Moment der letzten Entspannung und Spannung zugleich.

Auf diese aber bereitet sich im elften Auftritt, dem dritten und letzten Teile des Prozesses, der vernichtende Gewitterschlag. „Muhme Brigg“ erscheint, geführt von Licht, mit der Perücke. In rascher Folge überschlägt sich die komische Ironie. Noch einmal sucht Adam den Ruprecht als Täter zu zeigen. Er erkennt die Perücke als die seinige an, aber nur um sie im nächsten Augenblicke wieder zu verleugnen. Brigittens Aberglaube lockt ihn auf

andere Spuren, die er selber gewandelt ist in der Nacht: sie führen ihn in die Halle. Mit der aufgesetzten Perücke geht der vernichtende Schlag auf sein kahles Haupt hernieder. Nun judiziert er sich durch seinen Urtheilsspruch gegen Ruprecht selber noch den Hals ins Eisen um die Katastrophe zu vollenden. Sein Traum ist verwirklicht.

Im zwölften Auftritt schließt sich der Ring der Geschichte. Evens Ent-Täuschung erfolgt: die Zerstörung des Lügennetzes Adams. Der dreizehnte und letzte Auftritt gibt den harmonischen Ausgang: Frau Marthe mit dem zerbrochnen Krüge soll in Utrecht Recht und Genugthuung finden.

Die Charaktere sind nicht für sich entwickelt, sondern ganz auf das Zusammen im Spiele komponiert wie in einem Bilde die Figuren. Je nachdem treten sie hervor, sind reicher und farbiger gesehen oder weichen zurück vor dem Gange der Handlung. Wenn sie jetzt auch im Streite liegen, so sind diese Menschen doch alle Glieder einer Dorfgemeinschaft, die ein gleiches begrenztes Schicksal und eine enge Geschichte verbindet. So steht auch Adam unter ihnen, und das gibt seinem Stammvaternamen noch eine besondre Schattierung. Alle kehren die Seite ihres Wesens heraus, die ihre Rolle in diesem Konflikte besonders rechtfertigt. Ruprecht ist eine derbe, gesunde, aber heißblütige und eifersüchtig-vorschnelle Bauernburschennatur voll jugendlicher Kraft und offenerziger Geradheit; Frau Marthe Rull das lärmende Weib, das in seinem heiligsten Innern, in seiner Mutterliebe und seinem guten Namen durch die Verdächtigung der Tochter verwundet ist; Veit der biedere in sich ruhende Mann aus dem Volke, dem Ehrlichkeit unter allen Umständen reflexionslose Selbstverständlichkeit ist. In Adam entfaltet Kleist die strotzende Pracht seiner komischen Erfindungsgabe. Einmal hineingedrängt in die verteuftelt schwierige Lage seines Selbstrichteramtes, wachen unter dem Drucke der Not erst Adams verborgenen Anlagen auf, und er wird zum komischen Genie, dem Fallstaff ebenbürtig. Unbekümmert um Übereinstimmung oder Widerspruch wandelt er die Perücken- und Fallgeschichte in immer neuen Variationen ab, der Augenblick lockt ihn zum Überspringen aller Realität und er hat, einmal erwacht, seine Lust an der so verkehrten Welt, in deren tollen Wirbeln er mitgerissen wird, gleichgültig wohin. So vervielfältigt sich seine Rolle und er potenziert sich selbst in ihre Vielzahl hinein, bald sich verratend, bald in

genialem Zufall erhaben und triumphierend schwebend über der armselig nüchternen Wirklichkeit. Wort- und Situationswitze überpurzeln sich förmlich, was gedacht werden soll wird gesprochen, was gesprochen werden soll gedacht, Handlung und Absicht durchkreuzen sich, und in diesem erhabenen Durcheinander wächst Adam königlich empor mit dem Anspruch auf Eigengeltung dieser Genialität, die alle Frage nach Schuld und Strafe unter sich läßt. Sein Interesse an dem sachlichen Verlaufe des Abenteuers beim Berichte Ruprechts läßt ihn alle Rücksichten auf sich selber vergessen, mit dem Burschen und Licht zusammen glüht er förmlich in der Wiederholung des Abenteuers aus der Erinnerung, und wenn er den „Blitzjungen“, den Ruprecht, bewundert, spürt man, daß auch er einmal einer gewesen, dessen heißes Blut noch Spätherbsttriebe hervorgebracht hat. Durch Licht, seinen seltsamen Sekundanten und falschen Helfer, kommt in das Rokokorankenwerk seiner züngelnden Witze erst die eigentümliche Beleuchtung, er gibt neue Durchblicke und verrät den bedenklichen Hintergrund. Die Perücken-, Perlhuhn- und Adamsfallgeschichte mit der Beschreibung des Ofens flechten sich schmückend und illustrierend durch das Abenteuer, und in ihrer Mitte erscheint der zerbrochne Krug mit seiner Geschichte für sich. In der Freude der barocken Schilderung hat sich hier der Dichter beinahe zu sehr in die Breite verloren. Allein nur die Lust an dem Fortspinnen der Komödie ins Unendliche, Grenzenlose hat ihn hier bestimmt. Sie gehört zum Charakter der Dichtung. Wie in einem barocken Prunksal durch die Parallelspiegel an den Wänden das fröhliche Treiben, das sich in ihm abspielen mag, ins Unendliche wiederholt wird, so daß das Gefühl unbegrenzter Lust und der Wunsch des Nieaufhörens eine räumlich-visionäre Veranschaulichung finden, so wird hier das komische Spiel, das sich im Prozesse vollzieht, durch die Vorführung des Krugs, seiner Geschichte sowohl, wie der Geschichte, die er darstellt, fortgesetzt, wodurch die Komödie sich in die Geschichte hinein wie ins Unendliche variiert, in die Komödie des Lebens. Zwar hat Kleist in Gessners *Idylle* schon ein Rokokomotiv vorgefunden, aber das eigentliche Vorbild für die barocke Verwendung im Stücke hat ihm Schillers „Wallenstein“ gegeben im fünften Auftritt des vierten Aufzugs der „Piccolomini“. Hier eben geschieht die Schilderung des Kelches mit dem böhmischen Wappen auf dem Hintergrunde einer solchen festlichen Gelegenheit, in der

Schiller die ganze Pracht und den Pomp des Barock entfaltet: beim Festmahle der Generale Wallensteins.

Den Höhepunkt und die Häufung der barocken Motive der Komödie selbst aber bildet die Entlarvungsgegeschichte Adams im elften Auftritt. Hier werden alle Register des rauschenden Übermutes gezogen um das Traum- und Schaumspiel der Nacht in seiner bedenklichen Wirklichkeit vorzuführen. Frau Brigitte, die Frau aus dem Volke, in dem Wirklichkeitsinn und wildesten Aberglaube fröhlich durcheinanderspielen, durchbricht die trockene Verstandeswelt des Prozesses und enthüllt unbewußt den letzten Sinn der Komödie: der Teufel, der eigentliche Anstifter des Unheils im Paradiese, hat auch diesen Adamssohn geritten bei seinem nächtlichen Unternehmen, so konnte man ihn schon mit dem Leibhaftigen selbst identifizieren. Damit ist die tiefe Metaphysik dieser Komödie in vollendeter Anschaulichkeit ohne jedes reflexive, abstrakte und somit unpoetische Moment zur Gestaltung gekommen, und das macht die Größe dieser scheinbar so harmlosen Dichtung aus.

Die Sprache ist gegenüber der straffgespannten Höhe im Robert Guiskard, wo sie in mächtigen, großgeführten Bogen hingeht, absichtlich lässig behandelt: es galt dem Volkston zu treffen. Die niederländische Breite, das Klappern der Holzschuhe, das behäbige Wiegen in den wohlgepolsterten Hüften ist in ihr, und nirgends hat man Eile. Durch den Vers wird nicht gerade immer eine einheitliche Stilhöhe erreicht, man fühlt hier noch, besonders in den Bildern und Gleichnissen und den zu Anfang des sechsten Auftritts etwas peinlich gehäuften Wortspielen, das zuweilen allzu verstandesmäßige dialektische Spiel des großen Shakespeareschülers hindurch — vielleicht durch die damalige körperliche und seelische Überspannung seiner Kräfte bedingt. Sobald Kleist aber den eigenen Zug und Schwung gefunden hat, wächst die gewaltige Gegenwart des Ganzen im Rippen- und Rankenwerk einer unvergleichlich derb=realistischen, kraftvoll=anschaulichen Sprache dieser bodenständig blutvollen Dorfleute auf. Sprichwörtliche Wendungen und mundartliche Ausdrücke geben die Würze, wobei Kleist nicht an einer Landschaft festhält: im Vollgefühl seiner Kraft braucht er nicht nach einer nur dem Unvermögen notwendig scheinenden historischen oder gar die „Wirklichkeit“ nachmalenden Treue zu spielen. Man merkt es kaum, wie sehr gerade Farbe, Ton und

Stimmung dieses reichen Lebens aus den gesprochenen Worten aufquellen. Die eigentliche Farblosigkeit der Charaktere Walters und Lichts oder vielmehr die Sahlheit des letzteren ist in ihren Rollen begründet: sie sind in der Tat mehr Mittel als eigentliche Mitträger des dramatischen Lebens, sie spielen die Rollen des Lichtes und der ordnenden Kräfte in diesem Bilde. Nur im „Variant“ dringt in Walter etwas die konventionelle Figur des Edelmütigen aus dem Lustspiel des 18. Jahrhunderts durch.

Wie ein Rahmen spannt die Exposition, in welcher die in Evchen angelegte Tragödie beschlossen liegt, die Komödie ein. Sie wird mit dem zwölften Auftritt — den Kleist ursprünglich viel breiter ausgebaut hatte und der im „Variant“ gegeben ist — vollendet, oder erst eigentlich gegeben. Gerade hierin enthüllt sich nun aber der tiefe und notwendige Zusammenhang der Form dieser Komödie mit der ihr zugrunde liegenden Metaphysik. Wie die ganze Krug-Komödie, das auf Schein und Blendwerk der Hölle gegründete Lügen- und Willkürspiel Adams, nur möglich ist auf dem Grunde der Scheintragödie Evchens, so muß es auch formalvisionär sich aus dem tragischen Grunde, der nicht zur Entwicklung kommt und in der Exposition dunkel drohend beschlossen bleibt, erheben wie ein farbenreiches Bild. Die metaphysische Begründung dieser Komödie ist also in ihrem „Rahmen“, in der Evchen-Tragödie gegeben, die eine fröhliche Lösung findet. Gerade aus dieser Spannung zwischen möglicher Tragödie und wirklicher Komödie ist aber der dionysische Übermut dieser Dichtung geboren, der bei aller Breite hörbar durch die Szenen rauscht und im lachenden Adam seine Maske lüftet. Er gibt dem Stücke den großen Zug und so kam auch seine äußere Form zustande: die ansteigende Reihe der Auftritte, in denen wie auf einem starken Strome das Komödienspiel anwächst bis zum triumphierenden Finale. So sieht sich einmal die Komödie an wie ein Bild in einem Rahmen für das Auge, das „klassisch“ zu sehen gewohnt ist, und so ist auch in der losen Reihe der Auftritte ein klassischer Aufbau zu finden. Dann aber, sobald die Betrachtung tiefer geht, kommt der starre Rahmen und mit ihm das Bild in Bewegung, der dionysische Zug, der aus dem Unendlichen kam und ins Unendliche geht, wird erkennbar, und so sind diese Auftritte mit der rauschenden Lösung am Schlusse nur der beleuchtete Teil einer unendlichen Reihe: des

dionysischen Zuges mit nie endender Lust. Wenn also der Höhepunkt der Adam-Komödie im neunten Auftritt liegt, in der Erklärung Evchens: „Den irdnen Krug zerschlug der Ruprecht nicht“, mit dem genau der Höhepunkt der Scheintragödie Evchens zusammenfällt — so ist ein zweiter Höhepunkt gegeben, der nun umgekehrt mit der „Katastrophe“ Adams zusammenfällt: die fröhliche Ent-Täuschung aller zur Ehre Evchens und damit auch die Ent-Täuschung Evchens selbst, ihre triumphale Erhöhung als Siegerin durch ihre Reinheit und Unschuld, in der Schönheit ihres Wesens.

Auf diesen Höhepunkt hin nun bewegt sich das ganze Spiel von Anfang an: gerade die Bewegung aber ist bei aller Breite das Wichtigste und sie gibt Rhythmus und Tempo des Stückes an. Man begreift jetzt, warum der „Wasserkrug“, wie Goethe sagt, bei seiner Aufführung in Weimar am 2. März 1808 durchfallen mußte — obgleich, wie Hebbel erklärt, diesem Werke gegenüber nur das Publikum durchfallen kann: das klassische Maß mußte diesen Rhythmus verfehlen. Von hier aus gesehen gibt es keinen Auf- und Abstieg des Stückes, sondern in Stufen, deren Absätze die Pausen bilden, steigt es hinan zur eigentlichen Höhe der Ent-hüllung, wo es „Licht“ wird, und in seinem blendenden Glanze das unschuldige Evchen erscheint, während Adam wie vom Teufel gejagt die Flucht ergreift. In diesem Lichtstrom eben öffnet sich eine höhere Welt, der dionysische Zug geht ins Unendliche hinaus und das Walten der Vorsehung wird offenbar: der teuflische Schein geht in der himmlischen Wahrheit auf.

In Evchen ist also etwas angelegt, was sie weit hinaushebt über den Kreis der Menschen um sie, und die Tragödie, die sie hier wenn auch nur in ihrem Herzen durchleidet, ist ganz nur ihr eigen. Aber sie wird nicht wirklich in die Tragödie des Lebens verstrickt, wie auch die Versuchung nur an ihr vorübergeht und ihr nichts anhaben kann: sie ist wie bewahrt vor dem Übel der Sünde. Und damit schimmert durch ihre Gestalt etwas, was der Dichter in ihrem Namen angedeutet hat und was sie überhaupt über die Menschen erhebt in das Reich der Gnade. In dieser zweiten Eva taucht zum ersten Male deutlich — nachdem in Agnes Schrockenstein schon ganz leise Züge angezeigt waren — das Frauenideal des Dichters auf, in dem sich von nun an sein heiligstes und er-

habenstes Sehnen verkörperte: seine Sehnsucht nach der Wiedergewinnung verlorener Reinheit und Unschuld, die Sehnsucht nach Erlösung. Maria hatte Ottokar von Schroffenstein die ihm wie ein himmlisches Bild erscheinende unschuldige Agnes getauft, die Trägerin des Erlösungsgedankens aus der Nacht der Verwirrung der Welt. Maria, die Mutter des Erlösers, die zweite Eva, die von der Makel der Erbsünde bewahrte, war auch dem sündebewußten Dichter zur Trägerin des Erlösungsgedankens geworden: in der Dresdner Galerie hatte er stundenlang vor ihr gestanden, vor der Madonna Raphaels, „der Mutter Gottes, vor jener hohen Gestalt, mit der stillen Größe, mit dem hohen Ernste, mit der Engelreinheit“. Jetzt erst enthüllt sich der eigentliche Sinn seiner Worte in jenem Briefe an Fouqué, wo er von sich spricht als von „Einem, der in der Regel lieber dem göttlichen Raphael nachstrebt“.

Der zerbrochne Krug ist das heitre Gegenspiel zu den beiden ersten Tragödien Kleists, mit denen zusammen es die erste Dramengruppe des Dichters bildet mit dem ersten Zentralgedanken des Christentums von der Erbsünde und ihren Folgen. Die Tragödie ist zur Komödie geworden, weil der Schicksalsgedanke sich zum Vorsehungsgedanken geläutert hat, weil es einen Ausweg aus der Wirrnis und Qual eines der Willkür, dem Scheine, der Verblendung wie dem Tode und der Unvollkommenheit unterworfenen Lebens und eine Wandlungsmöglichkeit des Menschen selbst gibt durch den Glauben. So ist in der Gestalt Eichens der zweite Zentralgedanke des Christentums aufgetaucht: der von der Erlösung.

Die Geschichte Eichens ist ein Stück von der Geschichte der Seele des Dichters. Wie sie hat auch er ein Geheimnis zu bewahren in der Brust. Auch er sieht sich in das Schein- und Trugspiel der Welt verwickelt wie sie. Nicht ganz so rein ist es in seinem Leben abgegangen, er hat sich vor wirklicher Schuld nicht zu bewahren vermocht, ein Adamskind wie alle. Aber aus der glühenden Sehnsucht nach der Reinheit und Unschuld des Herzens wollte er sich emporringen zum Kinde auch dieser zweiten Eva, der Mutter des Erlösers, deren Bild schon aus dem Innern Eichens strahlt und glänzt wie ein wunderbarer Stern in einer fremden Welt. Als Eichen vor dem Richter, als den sie nur den Gerichtsrat Walter

anerkennt, ihr Geheimnis enthüllen soll, da erhebt sich ihre Rede zu eigentümlicher Feierlichkeit:

Es ist des Himmels wunderbare Fügung,
Die mir den Mund in dieser Sache schließt.

Das ist der Ton, in dem später das kleine Käthchen von Heilbronn zu den Richtern der Geme spricht. Eichen trägt bereits Käthchens Züge. Aus beiden leuchtet die überlegene Hoheit eines Wesens, das ein heiliges Geheimnis im Busen bewahrt: es gehört nur ihm und dem Himmel und die Welt hat darauf kein Recht. Die Liebe steht hier unter dem Schutze der göttlichen Vorsehung, als deren Kind Eichen wie Käthchen sicher durch alle Gefahren schreitet.

A m p h i t r o n

Der Zerbrochne Krug war nur eine Illustration zu dem Probleme gewesen, dessen metaphysische und religiöse Tiefe Kleist aus der eigensten Not seiner Seele bewegte und nicht zur Ruhe kommen ließ: des sündigen Seins des Menschen und der Erlösung aus ihm. In der Gestalt Evchens war der schroffe Dualismus einer Welt des Scheins, der Täuschung und der Willkür und einer wahren Welt des Seins zum tragischen Zwiespalt geführt und die Ursache dieses Bruches im Menschen erkannt: der Sündenfall. Wurde nun dies tragische Problem, das dort die Komödie umsäumte und erst möglich machte, in den Mittelpunkt gerückt, der Einzelfall einer Geschichte vertieft durch die Frage nach der Metaphysik dieser Tragik, so wurde die Gestalt Evchens aus dem Profanen ins Religiöse erhoben, aus der Relativität des Empirischen ins Absolute der Metaphysik und der Religion. Das war der dem Dichter wie von selber notwendig vorgezeichnete Weg, nachdem er einmal die unbedingte Frage nach dem Grund der Tragik im menschlichen Sein überhaupt gestellt hatte, und man hat nur die Konsequenz zu bewundern, mit der er Schritt vor Schritt, aber sicher, dem Ziele entgegenging — oder entgegengeführt wurde. Mit der Gestalt Evchens rückte wie von selbst auch die Adams in die gleiche Sphäre empor, und aus dem alten Schwerenöter wurde der, mit dem man ihn schon verwechselt hatte, der Leibhaftige, der Teufel selber, der Versucher, der in einer Welt der Willkür und des Scheines auch in der Gestalt eines Gottes auftreten konnte — oder, bei der Umkehrung der Frage, wie Kleist sie tatsächlich gestellt hat, mußte der wirkliche Gott in einer Welt des sündigen Scheines und der willkürlichen Verdrehung der Wahrheit eben als der Versucher, der Teufel selber erscheinen.

Aus der Welt der niederländischen Genremalerei, vom Vlamen Teniers, war Kleist zum „göttlichen Raphael“ emporgestiegen, Evchen war ihm zu Alkmene geworden, und durch ihre Züge schimmerten deutlich die jener hohen Gestalt im Bilde Raphaels, der Mutter Gottes. Jetzt hatte Kleist die Stufe erreicht, die seinem Wesen entsprach und von dem der Zerbrochne Krug nur eine „Tinte“ war, wie er sich ausdrückte, von dem aus dieses Stück auch erst etwas „werth ist“.

Wie ihn Rousseau in der Neuen Heloise auf einen möglichen

Tragödienstoff hingewiesen und ihm gezeigt hatte, wie er behandelt werden mußte, damit der Sinn der Kunst wirklich erfüllt wurde, nämlich, daß sie wahrhaft allgemein, für ein ganzes Volk war, so hatte er Molière als den Verfasser von Lustspielen gepriesen, der auch Bürger und Handwerker auf die Bühne brachte und so Dichtungen für alle schuf. Die Umkehrung des Oedipusproblems im Zerbrochenen Krüge mit der niederländischen Kleinbürger- und Bauernwelt und ihrer derben Realistik war also ganz im Rousseauschen Sinne, und Kleist hatte die Komik auf die denkbar breiteste Grundlage der menschlichen Gemeinschaft gestellt durch die Verkleidung des Sündenfalles. Dasselbe Problem nun hatte er im „Amphitrñon“ Molières gefunden, und es liegt die Vermutung nahe, daß der erste Gedanke an die Bearbeitung dieses Stückes auch in die Zeit des ersten Entwurfes des Zerbrochenen Kruges fällt, in den Anfang des Jahres 1802. Eben weil die Metaphysik beider Stücke dieselbe ist, so war der „Krug“ für Kleist das Näherliegende, weil er unmittelbar mit dem Oedipus- und also auch dem Guiskardproblem zusammenhing: dieses stand im Vordergrund. So wurde für ihn der Zerbrochene Krug zum Vorläufer des Amphitrñon; aber nur im Ausblick auf die größere Aufgabe konnte Kleist damals sich mit der kleineren Krug-Welt begnügen, der Idylle, in die er aus der Überspannung seiner Kräfte im Kampfe um den Guiskard flüchtete. Das verraten die Worte in jenem Briefe an Souqué noch deutlich. Diese Annahme auf Grund der Entfaltung der dramatischen Idee wird gestützt durch die Tatsache, daß Heinrich Zschokke offenbar damals schon eine deutsche Bühnenbearbeitung von „Molières Lustspielen und Possen“ vorbereitete. Es ist selbstverständlich, daß die Freunde wie über die Krug-Idee auch über diese Aufgabe sprachen, und vielleicht sollte Kleist den Amphitrñon für Zschokkes Aufgabe bearbeiten; gerade Amphitrñon ist nicht in ihr enthalten. Sie erschien 1805/06 beim Verleger der Familie Schroppenstein, Heinrich Geßner in Zürich, zu derselben Zeit, als Kleist seinen Amphitrñonplan ausführte. Wiederholt mag er in den Jahren seines Ringens um Guiskard an den Amphitrñon gemahnt worden sein: der Stoff erregte im ganzen 18. Jahrhundert lebhaftes Interesse, und gerade in jener Zeit erschienen mehrere Bearbeitungen und Übersetzungen auch des Plautinischen Amphitruo. Während Kleists Aufenthalt in Weimar und Oßmannstedt 1802/03 vollendete Johannes Daniel

Salk, der bei Wieland verkehrte, als Privatgelehrter in Weimar sein Machwerk, den „Amphitruon, Lustspiel in fünf Aufzügen“.

Molière hatte in seinem „Amphitruon“ (1668) alle mythischen Momente, die in seiner unmittelbaren Vorlage „Les Sosies“ von Jean Rotrou (1636) noch festgehalten waren, beseitigt und den Gott zum Liebesabenteurer gemacht. So war eine völlig in sich geschlossene Komödie ohne Widersprüche und Reibungen mit dem mythischen Hintergrunde entstanden. Nur der Unterschied zwischen Gemahl und Liebhaber als „Gegenstand des Geistes, des Wizes und zarter Weltbemerkung“, wie Goethe sagt, ist geblieben. Der Gott ist ein weltlicher Herr aus der absolutistischen Zeit Molières, vom Hofe des Sonnenkönigs. Er maßt sich vermöge seiner gesellschaftlichen Stellung Rechte an, die ihm nicht zustehen: einer der schlimmen Auswüchse des Absolutismus, wo der Gedanke des Gottesgnadentums zur Maske menschlicher Lüste und Leidenschaften erniedrigt wurde. Das verursachte eine Spaltung zwischen Regierenden und Regierten, die notwendig zur gewaltsamen Umwälzung beitragen mußte. Hier ist der Punkt, wo sich der Dorfrichter Adam, der ebenfalls seine Rechte und seine Stellung mißbraucht, mit dem als Gott verkappten Herrn des Molièreschen Amphitruon berührt, und wo das Gerechtigkeitsmoment die revolutionäre Neigung in Rousseau wie in Kleist hervorbrachte und zur Wahl und Bevorzugung dieser Stoffe und Beispiele führte. (Man erkennt, daß auch der „Michael Kohlhaas“ aus diesem Gedankenkreise hervorging, und tatsächlich hat Kleist das Kohlhaasfragment auch um dieselbe Zeit wie den Amphitruon geschrieben.)

Molière hat ein echtes Lustspiel aus dem Geiste der Gesellschaft seiner Zeit geschaffen und gerade durch die Begrenzung und Verengung des mythischen Stoffes zur menschlichen Komödie im rationalistischen Zeitalter die Geschlossenheit und Vollendung der Form erreicht. Kleist übernahm beinahe genau die Akteinteilung und Szenenfolge von Molière, und doch ist die Dichtung durch ihn etwas völlig Neues geworden. Er durchbrach das Molièresche Werk nicht in seinem Bau, sondern er ließ die Metaphysik aufleben, die er in dem hinter dem Werke verborgenen Mythos sah, und sie wurde nun ganz von selber zur formbildenden Idee des Stückes. Er hob das Ganze, dessen Rahmen blieb, aus den Fugen und gab ihm eine Perspektive in unergründliche Tiefen. So konnte es nicht

ohne gewaltsame Verzerrungen und Drehungen an der Oberfläche abgehen, und das Auge, das sich gerade an dem vollendeten Bau einer klassisch geschlossenen Dichtung ergözte, mußte sich von diesem gewaltsam gewagten Experimente Kleists unwillkürlich abgestoßen fühlen. So ging es Goethe, und er vermochte sich nicht mehr so weit umzustellen um Kleist Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Der Widerspruch zwischen dem völlig veränderten Inhalt und der beibehaltenen Form der Dichtung war ihm unerträglich, die klassische Formwelt war zerstört, was freilich nun auch einen metaphysischen Grund hatte.

Nicht das Liebesabenteuer des verweltlichten und vermenschlichten Gottes stand für Kleist im Vordergrund, sondern er suchte nun umgekehrt den Weg von der Vermenschlichung des Gottes wieder zum Geheimnis der Menschwerdung Gottes, d. h. also zum Mysterium des Mensch gewordenen Gottessohnes zurückzugehen. Jetzt war er an dem Punkte angelangt, wo er den unerträglichen Dualismus seiner übernommenen Weltanschauung zu überwinden suchen mußte, weil er seiner eigensten Natur, dem poetischen Genie, zuwiderlief. Die Gegensätze der Welt des Seins und des Scheins, des wahren Innen und des falschen Außen drängten zur harmonischen Lösung, wenn er nicht selbst an ihnen zugrunde gehen sollte. Wieder stand er als Dichter vor dem Problem der Vereinigung antiken und modernen Geistes, der Frage nach der Beibehaltung des naiven Realismus der Antike auch in einer Welt, die durch das Christentum zum Wissen um eine transzendente, übernatürliche Welt gekommen war. Diesmal war es aber keine historische und politische Frage auf religiösem Hintergrunde wie im Robert Guiskard — jetzt griff er unmittelbar ins Zentrum der Frage selbst, ins rein Religiöse, das ihm stofflich im antiken Mythos gegeben war. Hier zeigte sich nun die Genialität Kleists. Sie führte ihn notwendig zurück durch die Epochen des Rationalismus, der Entstellung des Göttlichen, das mit dem Irdischen vermengt oder verwechselt worden war, zu den Quellen des Mythos, wo die Gläubigkeit des naiven Menschen das Wunder noch hingenommen hatte wie jede Wirklichkeit überhaupt, ohne dieerspaltung des Menschen in sich durch den fortgesetzten Abfall vom Geiste und den Verlust des Zusammenhanges mit Gott und Natur. So kam er über Rotrou zu dessen Vorbild Plautus, der um 200 v. Chr. eine Tragikomödie

„Amphitruo“ verfaßt hatte, und von diesem zur Sage vom Gottessohn Herakles selbst zurück, wie sie Homer berichtet, und in welcher das Abbild des christlichen Menschwerdungs- und Erlösungsmysteriums wie eine Erinnerung und eine Ahnung und Voraussicht zugleich zu erkennen ist. Das war der gleiche Weg, wie ihn Rousseau aus seiner Erlösungssehnsucht zurück zu einem in der Unschuld und Unmittelbarkeit der Natur lebenden Urvolk gesucht hatte: die Sage bewahrte den Glauben der gefallenen Menschheit an die Erlösung in sich auf. Später hatte sich die Tragödie des Stoffes bemächtigt, und mit zunehmender Einsicht in die Bedingtheit des Menschen die Komödie: jetzt stand der vermenschlichte Gott als Intrigant dem echten Gatten gegenüber. Eine Mischung beider Momente, der Tragödie und der Verwechslungskomödie, stellte jene Tragikomödie des Plautus dar. Damit ist aber nicht gesagt, daß Kleist nun diesen Weg historisch mühsam zurückgelegt, d. h. wissenschaftlich die Geschichte der Amphitruondichtung zurückverfolgt habe: im Gegenteile, das war seine geniale Tat, daß er sie durch die Einsicht in die zugrunde liegende Metaphysik von selber fand.

Der Grieche in Kleist, das war eben das poetische Genie, der „naive Dichter“, den Schiller als Ideal erkannt hatte und nach Erfüllung einer unendlichen Aufgabe als die Vollendung des poetischen Genius schlechthin ersehnte. Kleist fand praktisch durch seine dramatische Entwicklung, was Schiller, vom rationalistisch-moralistischen Geiste seines Jahrhunderts noch bestimmt, in seinen ästhetischen Schriften auf dem Wege der Reflexion vergeblich zu finden versucht hatte: die verlorene Einheit des Menschen in sich und in seiner Weltanschauung durch die Religion. Für Schiller waren es nach dem Vorbilde des Rousseauschen Urvolkes die Griechen, die jene Einheit noch hatten. Mit ihm war Kleist also zum Mnthus der Antike zurückgeschritten in der Not des Künstlers, der sich aus einem unerträglichen, seine Natur verleugnenden und geradezu vernichtenden Dualismus retten mußte — zunächst in das antike Heidentum. Dabei aber konnte er nicht stehen bleiben. Nun vollzog sich in ihm die große Wandlung, durch die sein Amphitruon zum Markstein der Wende in der Entwicklung der deutschen Kunst und in der Geistesgeschichte überhaupt geworden ist: der antike Mnthus wurde für Kleist der Leib, durch den hindurch nun das Mysterium von der Menschwerdung des Erlösers sichtbar wurde.

Geistesgeschichtlich ist also nicht Molière der unmittelbare Vorläufer Kleists in seiner Amphitrñondichtung, sondern sind es die beiden Führer, die es ihm damals in seiner Entwicklung überhaupt waren und die es zu übertreffen galt: Rousseau und Schiller.

In der Neuen Heloise spricht Julie von der Qual, die sie erleidet, wenn sie sich in der Vorstellung zu Gott erheben soll, von der Unmöglichkeit, ihn durch sie zu erfassen, einer Qual, die sie einem der Vernichtung ähnlichen Zustand nahe bringe. Um den vom Verstande geschaffenen Zwiespalt zu überwinden — Julies Mund ist hier Rousseaus Mund — muß sie sich eines Hilfsmittels bedienen: „Ich ziehe, wenn auch mit Widerstreben, die göttliche Majestät zu mir in den Staub herab und stelle sinnliche Gegenstände zwischen sie und mich. Da ich sie nicht in ihrem Wesen anzuschauen vermag, schaue ich sie wenigstens in ihrem Werke an. . .“ In ihrem Werke, und zwar ausschließlich in ihm, sieht sie auch Luise in Schillers „Kabale und Liebe“ (I, 3), nämlich im Geliebten an; hier ist die Liebe zum Schöpfer ganz in der Liebe zum Geschöpfe, eben zum Geliebten, aufgegangen: „Wenn wir ihn über dem Gemälde vernachlässigen, findet sich ja der Künstler am feinsten gelobt. — Wenn meine Freude über sein Meisterstück mich ihn selber übersehen macht, Vater, muß das Gott nicht ergötzen?“ So ist der Rationalismus, der Geist der Aufklärung, ganz in das Herz Luissens eingedrungen, Gott ist im Geschöpfe verschwunden, die irdische Liebe an die Stelle der himmlischen getreten. Anders schon empfindet Max in den „Piccolomini“ (III, 3), wo ihm vor dem Bilde der Mutter Gottes „die Andacht klar wird wie die Liebe“, wo religiöses und irdisches Liebesgefühl durcheinanderspielen und sich gegenseitig erheben, wie es Kleist selbst erfahren hat vor der Sixtinischen Madonna Raphaels in der Dresdner Galerie. Als unmittelbarer Vorläufer Kleists in der Behandlung des Problems der Vereinigung der durch den Rationalismus getrennten Welt der Sinnlichkeit und der Seele aber erscheint der junge Schiller in seiner mythischen Dichtung „Semele“. Es ist dieselbe seelische Verfassung, aus der hier Schiller spricht, wie die, aus der Kleist seinen Amphitrñon gedichtet hat, nur daß ein zeitlicher Unterschied Kleist bereits ganz andere Töne des erwachten religiösen Geistes finden läßt. Semele wird von Zeus besucht in der Gestalt eines schönen Jünglings, und sie glaubt auch wirklich,

daß der Gott in der Gestalt des Jünglings ist. Selig ist Semele, ihr, der Auserwählten, ist die höchste Gnade zuteil geworden, selbst die Götter werden sich beugen vor ihr: die Vereinigung der sinnlichen und der geistigen Welt, in deren Erfüllung erst die volle Realität, die Vollendung des Lebens besteht, soll durch sie als die Gottesmutter Wirklichkeit werden. Aber da naht ihr der Neid in der Göttermutter Juno, die sich mit einem Schattenleben und Schattenglück gegenüber Semele begnügen muß in der Götterwelt, und wie der Teufel in Gestalt der Schlange im Paradiese spielt sie die Versucherin in der Gestalt der alten Dienerin Semeles, der Beroe. Sie weckt den Mutwillen in Semele, die Begierde nach dem Wissen um das Wunder, das durch sie geschehen soll, sie nimmt ihr damit die Unschuld des harmlos und selig sicher in sich ruhenden Geschöpfes, und der Zweifel peinigt Semele: nun will sie sehen, den Gott als Gott ohne die menschliche Hülle mit sinnlichem Auge schauen, und erst auf das Zeugnis der Sinne hin an seine Gottheit glauben! Da wird die vorher vereinte Welt der Sinnlichkeit und der Seele durch den Unglauben, den Sündenfall Semeles auseinandergerissen. Semele aber wird vernichtet werden durch den Anblick des Gottes ohne die menschliche Hülle. Der unheilbare Riß in der Welt ist eingetreten, kein Sterblicher darf mehr wahrhaft glücklich sein! Zeus aber, der einsame Gott, hat das Lied seiner Sehnsucht nach dem irdischen Geschöpfe gesungen um sein weltbelastetes, gedankenschweres Haupt an einer menschlichen, in Liebe erglühenden Brust auszuruhen — die Sehnsucht des jungen Schiller nach Erfüllung seiner eigensten Natur im vollen Glücke wahren religiösen Lebens singt hier genau so aus ihm, wie in dem herrlichen Sehnsuchtsgesange Jupiters in der kleistischen Dichtung die einsame, glückverlangende Seele dieses Dichters singt: das „ungeheure Dasein“ — welchen Ausdruck Kleist übrigens wörtlich aus Schillers „Piccolomini“ (III, 8) übernommen hat — des einsamen Genies verlangt eine Antwort im All, damit es seine Bejahung und Erfüllung finde, sein heißes Glücksverlangen gestillt werde in der harmonischen Vollendung seines Daseins. Das in seiner Einheit gestörte Ebenbild Gottes, der Mensch, sehnt sich nach ihr zurück durch die Wiedervereinigung mit Gott in ewiger Liebe. (Aus demselben Geiste ist Goethes „Wiederfinden“ gesungen, mit der ganzen kosmischen Pracht seiner so nur

ihm eigenen Gesichte: himmlische und irdische Liebe wollen sich vereinigen um das Geheimnis der Welt zu erfüllen.)

Gerade diesen Sehnsuchtsgefang des einsamen Gottes und sein Verlangen nach der Erfüllung seines eigensten Wesens in seinem durch Unschuld und Reinheit bezaubernd schönen Geschöpfe hat Kleist schon in Rotrous Amphitriondichtung Les Sosies gefunden (III, 1 u. 2). Auch hier zwingt das Geschöpf seinen Herrn in der Verzückung seiner Schöpferseligkeit anbetend zu seinen Füßen nieder, wie in Schillers Semele und Kleists Amphitrion, weshalb Kleist Rotrou dem Molière vorziehen mußte. Hier fand er noch etwas von der Tiefe der Amphitrionsage. Durch die weihervolle religiöse Glut seiner Verse aber hat Kleist alle übertroffen.

In seiner Dichtung sind die aufgeführten Momente vereinigt und vertieft mit der von ihm völlig neu geschaffenen fünften Szene des zweiten Aktes als ihrem Höhe- und Mittelpunkt.

Alkmene ist die Sonne dieses Spieles, um sie kreist es als eine große Vision. Das schüchterne Dorfkind Erchen des Zerbrochenen Kruges ist hier wieder auferstanden als die hohe königliche Frau, in der Kleist allen Glanz und Adel vereinigt schaute, deren die Menschheit jemals teilhaftig sein kann. Sein eigenstes Innere, geläutert und geheiligt durch eine alles opfernde Sehnsucht, blüht und jubiliert in den seligen Gefilden dieser Dichtung. Alkmene ist das vor der Sünde bewahrte Geschöpf des Paradieses, das aus sich selber leuchtet wie eine Wunderblume aus dem Gottesgarten. Sie ist die vollendete Seele, der Spiegel und das Ebenbild des Schöpfers, aus dem er sich selber widerstrahlen sieht in seiner Herrlichkeit und Unendlichkeit, selig versunken im Anblick des ewigen Wunders seiner Schöpfung. Sie ist die Trägerin des Lichtes, in das Kleist zu schauen strebte, wenn er von seinem „heiligsten Innern“ sprach und ihm alle Worte versagten, weil das Unendliche, das Wunder der Offenbarung Gottes für irdische Worte unfassbar ist. Himmlische und irdische Seligkeit brennen in einer heiligen Lohe auf, wo Gott sich in diesem Geschöpfe schaut, und alle Qual und Nacht der Menschenseele, Trennung und Gottferne, die mit der Sünde in die Welt kamen, sind vergessen bei ihrem Anblick. Weil die Herrlichkeit dieser Seele für den Menschen nicht unmittelbar kündbar und sagbar ist — wie hat Kleist sein Leben lang gerungen die Sprache für dieses Letzte zu finden! — deshalb muß sie in

einer Welt der Gegensätze erscheinen, die ihr Wesen erst spürbar und schaubar machen.

Im Gegensatz der himmlischen und irdischen Liebe muß Alkmene sich zeigen, die in ihrem unbewußt aufblühenden Herzen ungeschieden sind und die nur in der sündigen und dem Tode geweihten Welt auseinanderfallen müssen. So steht sie zwischen dem irdischen Gatten und dem ewigen Gotte, beide kämpfen um sie und in diesem Kampfe erst wird die Herrlichkeit dieser Seele sichtbar. Um sie kreisen und werben Gott und Mensch, Himmel und Erde.

Von Alkmene aus gewinnt das Leben in diesem Spiele einen neuen Sinn. Aus dem leicht und tändelnd an der Oberfläche hingleitenden Gesellschaftsspiel Molières wird ein Mysterium von unergründlicher Tiefe. Die Welt der Sinnlichkeit, des Scheines und Truges, und die Welt der Seele, des Unsichtbaren und Ewigen treten sich gegenüber, und in dem so geschaffenen schmerzlichen Risse erscheint Alkmene als Opfer und Siegerin zugleich. Zu ihr kommt der Gott, der sich aus der Einsamkeit, der unendlichen Weltferne und der Unvorstellbarkeit im Geschöpfe nach seiner Verwirklichung, der Fleisch- und Blutwerdung in ihm sehnt, weil er erst so die Fülle seines Daseins genießen, aus seinem Schattenleben in die Wirklichkeit treten kann. Das ist der abstrakte Gott des Rationalismus, wie ihn die gefallen Menschen sich vorstellen, die sich aus ihrer eigenen sündigen Einsamkeit und Gottferne nach Erlösung sehnen! Dieser Gott trägt durchaus menschliche Züge, und sie konnte Kleist von Molière übernehmen. Die höchste Komik ist in ihm angelegt, das Spiel von Notwendigkeit und Freiheit ist in die äußersten Gegensätze von Gott und gefallenem Wesen verkehrt. Der Gott, der sich selber aus der Welt und dem Paradiese vertrieben hat, kommt nun zurück zu seinem Geschöpfe und bittet bei ihm um Erlösung! Man sieht, es ist die Umkehrung der Geschichte vom Paradiese, und der Adamsfall ist hier ins Letztmögliche, Absolute erhoben: der Gott des Rationalismus ist Luzifer, der gefallene Engel, der einst sein wollte wie Gott und der aus dem Himmel in die Hölle gestürzt wurde, der Teufel selbst. Dieser Scheingott will sich die Liebe des Geschöpfes erst erstehlen durch einen Betrug der Sinne, und so muß er den Versucher der Reinheit und Unschuld Alkmenes spielen. Aber er vermag der Keuschheit dieses Wesens nicht beizukommen und sein klägliches Bemühen gibt ihn der

Lächerlichkeit in den Augen der ganzen Schöpfung preis. Der „arme Teufel“ Adam des Kruges ist hier nun hüllenlos erschienen als der Leibhaftige selber.

Aber in diesem Jupiter steckt außer dem rationalistischen Luzifer auch noch der wirkliche Gott, der Schöpfer des Himmels und der Erde, der Unendliche und Erhabene, und wenn er spricht, blüht die Sprache dieser Dichtung auf in unerhörter Pracht und Leuchtkraft, so daß sich die Vision dieses Spieles ausweitete zum unendlichen kosmischen Raume. Darauf beruht der geniale Gedanke Kleists von der Komik dieser Dichtung, daß in Jupiter zwei Götter stecken, d. h. die leere Phrase, der abstrakte Schein- und Truggott des Rationalismus, der arme Teufel, der nach Liebe hungert, und der große, gewaltige Herr der Welt, der Vater aller Geschöpfe. Das Spiel von Notwendigkeit und Freiheit ist nun in einer Gestalt vereinigt und damit ist der höchstmögliche Fall der Komik erreicht mit seiner Auswirkung im größtmöglichen Gegensatz von Gott und Teufel. (Erst wenn man nun all dies als freies Spiel zu erfassen vermag, wenn alle Fesseln der plump hintappenden Reflexion gefallen sind, ist der reine und vollendete Genuß dieser Dichtung möglich. Sonst muß sie als ein „unerträgliches Gemisch von Sinn und Unsinn“ erscheinen!)

Dieser gespaltene Gott nun existiert nicht in Wirklichkeit, sondern so muß er gerade den Menschen sich zeigen, die in sich selber gespalten sind, weil sie die Einheit des Glaubens verloren haben, den gefallen Menschen, den Rationalisten. (Der Zuschauer muß also von sich selber frei genug sein um es genießen zu können, er muß sich mitgenießend sich von sich befreien können.) Eben dieser Zwiespalt in den Menschen selbst macht die Komödie möglich, das Spiel des Scheins, des höllischen Blendwerks und der Illusionen, in dem die Ungläubigen sich selber narren, weil sie gegen Schatten und Phantome kämpfen, die hier nun als ihr Doppel-Ich ihnen entgegentreten, wie der Scheingott und der wirkliche Gott in Jupiter vereinigt sind. So muß schließlich sich alles in einen vollkommenen Wirrwarr verknäueln, in einen tollen Traum, einen Spuk der Nacht. So fragt ja auch Amphitrñon die Gattin, ob sie ein Traum-bild genarrt habe, als sie glaubte er sei bei ihr gewesen, so fragt er sich selber und Sosias und so vermögen schließlich alle Traum und Wirklichkeit nicht mehr zu unterscheiden. Sie selber werden

sich zu Schemen ihres eigenen Ichs, und schließlich kommt ihnen dieses auch wirklich abhanden und sie müssen es in einem Spiegel- und Wahnbilde vor sich hergaukeln sehen, das sie zum Besten hat. Hinter diesen Spiegel- und Wahnbildern aber stehen nun die Götter, die sich dafür rächen, daß man an sie nicht glaubt, oder Gott, der die höllischen Truggespinste zuläßt. Und so muß auch Alkmene die Qual der Täuschung erleiden, weil sie, die Reine, die lebendiger Glaube sein könnte, sich trotz der inneren Sicherheit ihrer Seele beirren läßt durch den Augenschein.

Völlig verkehrt aber wäre es zu sagen, daß Kleist auf die Gefühlsverwirrung als Endziel ausgehe, was man Goethe nachgesprochen hat, dem der letzte Sinn der Dichtung nach seiner instinktiven Ablehnung des Ganzen verschlossen bleiben mußte. Niemals ist das herrliche Gefühl Alkmenes verwirrt — was bei Kleist das Sein, die metaphysische Einheit des Wesens oder seine spontane, unmittelbare Äußerung bedeutet —, verwirrt ist nur das Vorstellungsleben, die Verstandeswelt, durch die ihr eigentliches Sein und Wesen gar nicht einmal berührt wird. Die scheinbare Verwirrung ihres Gefühls, d. h. die Verschleierung ihrer schönen Seele durch die Schein- und Trugwelt des Verstandes, dient im Gegenteil nur dazu um nach solchen Überscattungen ihre unbefleckte Reinheit und Sicherheit in desto vollerm Glanze erstrahlen zu lassen. Es ist nur der Schein der Welt, von dem sie sich in der Unschuld ihres kindlich-gläubigen Wesens einen Augenblick täuschen läßt, der sie mit Wahn umnebelt. So erst ist es möglich, daß sie überhaupt in den Wirbel der Komödie hereingezogen werden kann. Und so spricht einmal der rationalistische, der Verstandesgott zu ihr als der Versucher, der ihr das geschehene Wunder auf verstandesmäßigem Wege klarmachen will und dem es so natürlich nicht gelingen kann sich in ihr Herz zu stehlen — es bleibt ein fruchtlos-komisches Bemühen. Das andermal aber ist es der wirkliche Gott, der sie mahnt an das Wunder zu glauben, der die Binde des Verstandes lüftet um seine Herrlichkeit zu künden. Auf diesem seltsam zugespitzten dialektischen Spiel des Verstandes beruht überhaupt die Entfaltung des Dialogs zwischen Jupiter und Alkmene in der fünften Szene des zweiten Aktes. Das ist ja die eigentümliche Technik Kleists; er hat sie schon im zerbrochenen Krug angewandt und sie ist in seiner Metaphysik begründet. Gerade weil aber

Alkmenes innerste Gefñhlsicherheit, der „Gefñhlsblick“, unberñhrt von der Schicht des Verstandes, dem Trug der Sinne bleibt, weil sie bewahrt ist vor dem Sñndenfalle des nun mit dem sñndigen Bewußtsein belasteten Menschen, hat Gott sie auserwñhlt zur Mutter seines Sohnes, ist ein Wunder geschehen. Kleist hat es ungemein feinsinnig angedeutet durch die Verwandlung des Zeichens A in J im Diadem, das ihr der Gatte schenken wollte und das der Gott ihr gab. Das ist seine Erfindung. Der Wechsel der Zeichen sollte gerade das Zeugnis fñr Alkmene sein, daß hier etwas vorgegangen war, was dem Urteil der Sinne und des Verstandes nicht unterstehen konnte, eben ein Wunder. Alkmene, das Gotteskind, ist frei vom Sñndenfall des selbstherrlichen Verstandes, und ihre Untreue gegen ihr eigenes Wesen ist nur aus Liebe und Treue zum Gatten gekommen, der sie in Zweifel stñrzte. Sie bñßt die Untreue gegen ihr innerstes unbeflecktes Gefñhl mit der Qual des Scheines, der sich in Nichts auflösen muß. So lñßt sie sich nur durch den Gatten bestimmen, wenn sie zögernd bekennt:

Doch seit ich diesen fremden Zug erblickt,
Will ich dem innersten Gefñhl mißtrauen:
Ich glaub's — daß mir — ein anderer — erschienen,
Wenn es dein Mund mir noch versichern kann.

Sie selber straft sich Lñgen, wñhrend sie so spricht. Der vermeintliche Gatte aber, in Wahrheit der allwissende Gott, entgegnet ihr:

Wer kñnnte dir die augenblickliche
Goldwage der Empfindung so betrñgen?
Wer so die Seele dir, die weibliche,
Die so vielgliedrig fñhlend um sich greift,
So wie das Glockenspiel der Brust umgehn,
Das von dem Atem lispelnd schon erklingt?

Alle anderen aber sind wirklich befangen in der Welt der Sinnlichkeit und des Augenscheines. Es ist, als ob hier Kleist die doppelte Kausalitñt der Sichteichen Philosophie in seiner „Bestimmung des Menschen“ hñtte illustrieren und ad absurdum fñhren wollen, die Kausalitñt der Welt der Materie, wo der Zwang, die blinde Notwendigkeit, und die der intelligiblen Welt des reinen Willens, wo die Freiheit herrschen soll. Amphitrñon hat an beiden Welten teil, und ihm wird am ùbelsten mitgespielt von allen Beteiligten der Reihe nach: freiwillig von den Gñttern, unbewußt oder gezwungen von der Gattin und dem Diener. Er hat ja zuerst in der

Gattin die Zweifel erweckt, nachdem er das Wunder nicht erkannt hatte, trotzdem das Diadem aus dem versiegelten Kästchen verschwunden war. So muß er leiden nach dem Maße seiner sinnlichen Befangenheit und seines Unglaubens; das ist die gerechte Strafe. Von der geliebten Gattin, die er selber für ein Opfer gemeiner Intrigen hält, scheinbar betrogen, von seinem Doppelgänger, wenigstens für die Augen der Welt, um sein eigenes Ich gebracht, vom vermeintlichen Diener schamlos verhöhnt, irrt er umher, dem Wahnsinn nahe, da zuletzt auch die Feldherrn wie das Volk sich gegen ihn und auf die Seite des Betrügers stellen. Auch er sucht sich durch ein sinnliches Zeichen, den eingeknickten Federbusch, zu legitimieren; aber das ist ein lächerliches Mittel gegenüber der Verwandlung seines Namenszuges im Diadem. Je mehr er sich sträubt das hier geschehene Wunder zu erkennen, um so grausamer wird die Verwirrung. Zwar läßt er sich nicht aus Feigheit seinen Namen wie sein Ich stehlen wie Sosias. Er kämpft mit titanischer Kraft, aber vergeblich gegen tückische Kräfte wie gegen Windmühlen, im Grunde gegen seinen eigenen Unglauben. Dieser vergebliche Kraftaufwand wirkt um so tragikomischer, je größer er wird. Durch keine Macht der Erde läßt er sich sein Ichbewußtsein nehmen, aber die ganze Welt scheint gegen ihn zu sein und er kann den Identitätsbeweis nicht erbringen, weil er sich selber durch seinen Unglauben entwaffnet hat. Es ist ein entsetzlicher Zustand, die Hölle scheint gegen ihn im Bunde zu sein — aber nur sein eigenes Nichtglaubenwollen bringt ihn dem Wahnsinn nahe, bis im feierlichen Finale die ganze Schein- und Trugwelt sich auflöst und der Herr der Welten vor ihm steht.

Das Spiel der doppelten Kausalität, in deren tollem Wirbel Amphitrjon hin- und hergeschleudert wird, weil er sehend blind ist, hörend nicht hört, zwischen der Welt des Seins und des Scheins geteilt ist, ist nicht nötig bei dem anderen Paare, dem Widerpiel Alkmenes und Amphitrjons, bei Charis und Sosias. Hier hat der Götterbote Merkur leichtes Spiel, denn hier herrscht nur die Kausalität der Materie, der Sinne und des Scheines. Hier ist es nicht bloß das Dienerpaar, das dem hohen Herrn und der hohen Frau gegenübersteht wie bei Molière, durch gleiche Menschlichkeit und das gleiche Schicksal verwandt, nur eine niedrigere Schicht der Gesellschaft darstellend: hier waltet gegenüber der tragischen

Spannung letzter Menschheitsfragen, in der es um das Heiligste geht, wirklich nur die Tierheit, der Trieb und die sinnliche Begierde. Sosias ist nur Bauch und Gaumen, und seine eheliche Liebe wie die Treue gegen seinen Herrn führen bei ihm durch den Magen. Leicht ist sein Eigenbewußtsein aufzuheben, das Wissen um die Identität seines Ichs: er hat in Wahrheit nie eines gehabt. So läßt er sich auch seinen Namen stehlen und bittet den Räuber noch um einen anderen, weil er „Etwas“ doch sein müsse, wenn keine Person, so doch eine Sache. Eben weil er kein eigenes Sein hat, muß er sich's gefallen lassen, wenn er Prügel bekommt, die ihm wenigstens sein leibliches Dasein zum Bewußtsein bringen und die Quittung dafür geben, daß er seinen angehängten Namen auch bezahlt hat. Merkur sorgt dafür als Gottesbote, daß er durch alle Schrecknisse seines leiblichen Daseins gejagt und für die Untreue gegen seinen Herrn auch entsprechend belohnt wird. Wenn sich also sein ganzes Scheindasein und sein Verbundensein mit seinem Herrn enthüllt in seinem Urteil:

Der ist der wirkliche Amphitrñon,
Bei dem zu Mittag jetzt gegessen wird

— so muß er nun die Vernichtung des letzten Restes seines sinnlichen Daseins erfahren, wenn ihm der andre Sosias, Merkur, den Gang zum Fraße verwehrt und ihn nicht einmal als seinen Schatten, als seine Spur im Sande duldet. Da endlich erwacht die Reue in ihm, aber nur, weil er um den Fraß betrogen ist, und er legt sich seinem echten Herrn zu Füßen mit Worten, die an die erschütternde Rede Alkmenes anklingen, mit der sie sich, im Innersten verwundet (zu Beginn der fünften Szene des zweiten Aktes), zu des vermeintlichen Gatten Füßen wirft. Hier ist die äußerste Spitze des Kontrastes erreicht, in dem das Hochkomische und das Hochtragische sich gegenüberstehen.

Wie Sosias dem Herrn als lächerliches Gegenspiel zur Seite geht, begleitet Charis die Herrin Alkmene. Alles, was in Alkmene ins Tragische mündet, weil das Heiligste der Seele teuflisch beschmutzt erscheint und der Mensch in seiner Begrenzung den Schleier des Scheines nicht zu zerreißen vermag, ist hier in derbsinnlichem Widerspiel aufgefangen und zur Posse verdreht. Wenn Charis dem aufhorchenden Sosias ihr Erlebnis der Nacht erzählt (II, 3), wie der vermeintliche Ehegespons ihren Liebesbeweisen kalt und

verständnislos zu entfliehen gesucht und, da sie ihn endlich gefunden, ihr den Rücken zugekehrt habe, wird die bange Spannung, in der kurz vorher (II, 2) Alkmene ihrerseits dem Amphitrñon das rätselvolle Erlebnis der Nacht erzählt hat, in derbes Gelächter aufgelöst. Charis bereut ihre eheliche Treue, weil sie sie so mißachtet sieht. Als sie dann aber erfährt, daß ein Gott ihre Herrin besucht haben müsse und ein Begleiter mit ihm vom Himmel gekommen sei, da strahlt sie, im innersten Herzen geschmeichelt, auf in der herrlichen Vermutung, daß dieser zweite sie vielleicht in der Gestalt des Sofias mit seinem Besuche beehrt habe. Der glühende Wunsch des Herzens steigert sich zur fröhlichen Gewißheit — im Gegensatz zu Alkmenes schweren seelischen Kämpfen wirkt diese Leichtigkeit unendlich komisch, komischer noch die Bereitwilligkeit, mit der sie den Gatten opfert für den Gott — und in der Verblendung ihrer Eitelkeit geht die Spätsommerblüte ihrer Liebe in berauschter Verzückung auf. Sie sinkt in den Staub vor dem vermeintlichen Gott mit den begeisterten Worten:

Sah ich

Aus deines Auges Flammenzorne nicht
Den fernhintreffenden Apollon strahlen?

— als ihr die Antwort wird, die sie in die furchtbare Nüchternheit ihres Alltagsdaseins zurückstürzt:

Ich bin der alte, wohlbekannte Esel
Sofias.

Molière hatte den in der religiösen Amphitrñondichtung angelegten Dualismus in die leichtere Spannung des sehr weltlichen Gesellschaftsspieles abgeschwächt; Kleist hat diesen Dualismus erst in die leztmögliche Spannung hinaufgetrieben, ja übersteigert, was Goethes Mißbehagen hervorrief. Aus der Fläche des Molièreschen Stückes wird bei Kleist alles in die Tiefe gedreht, und so ordnet sich bei ihm wie von selber der Bau des Spieles noch viel symmetrischer als bei Molière, weil erst die klare Gliederung die straffe Spannung zu tragen vermag. Jupiter, Alkmene und Amphitrñon stehen gegenüber Merkur, Charis und Sofias als ihre Parallel- und Gegenspieler, je nachdem. Kleist hat sich hier in der Übung der Kunst der Gegensätze als dem eigentlich dramatischen Mittel voll auswirken können, indem er die Figuren der oberen Schicht, dem neugeschaffenen Mysterium entsprechend, erhob und ihr Wesen

in den unermesslichen Höhen und Tiefen der christlichen Metaphysik verankerte, während er denen der unteren Schicht in einem un-
gemein sinnlichen, derbstofflichen Realismus neues Leben gab. Hier pocht und poltert das Leben des zerbrochenen Kruges, und die Figur des großsprecherisch feigen Sosias weist mit dem Dorfrichter Adam nach dem Galstaff Shakespeares hinüber, wenn sie auch ihrer Bedeutung entsprechend ein weitaus kleineres Volumen hat und nur die derbsinnliche Seite der beiden ohne das sprühende Leben und den Witz, der von sich aus eine Welt zu bauen vermag. Er ist doch immer noch etwas der Diener im Frack, aus den wenn auch untersten Form- und Sittentrieben einer zivilisierten Gesellschaft gedreht, eben französischer Herkunft; nicht das Originalgenie, das aus dem Zauberwald des nordischen Dichters in die Welt tritt um sie auch einmal an seinem Finger laufen zu lassen. Amphitrñon ist eine Kraftnatur, die in beiden Welten trotzig kämpfend steht, umwirbelt von dem Zauberapparat, den die beiden Götter in Bewegung setzen. Ihm und Sosias sind parallele Szenengruppen gewidmet. Kleist hat sie gegenüber Molière noch besonders betont durch die Dreizahl an den Stellen des Dramas, wo die Verwirrung der beiden durch Merkur, ihrer Bedeutung entsprechend — als leichtes Spiel und Einleitung des scheinbaren Frevels bei Sosias, als unerhörte Teufelei und Knotenpunkt des ganzen Schein- und Trugspiels bei Amphitrñon — im Gefüge des Ganzen erscheint: I, 1–3 und III, 1–3. Sosias muß auch noch eine seiner Natur entsprechende Abfuhr erfahren als Ausklang der Hanswurstiade, die mit ihm getrieben wird, und so ist I, 1–3 gegenüber auch noch III, 7–9 betont. Die Szenen zwischen Merkur und Charis und Sosias und Charis stehen ebenfalls in gleichmäßig bestimmtem Abstand: I, 5, II, 3 und II, 6, der bedingt ist durch ihre Verwendung im Gegenspiel der grobsinnlichen Atmosphäre gegenüber der Höhe der tragikomischen Verwicklung zwischen Jupiter und Alkmene und Amphitrñon und Alkmene. Diese Verwicklung aber ist als das Hauptthema in großem Zuge durchgeführt. Einleitend steht die Szene I, 4, zugleich der Höhepunkt des ersten Aktes. Die Steigerung bildet das Szenenpaar II, 1, 2; die erste Szene enthält die Vorbereitung Amphitrñons auf den Spuk durch Sosias, die zweite die Aufdeckung des scheinbaren Betrugs der Nacht durch das Zwiegespräch Amphitrñons und Alkmenes. Den Höhepunkt

dieses Themas wie des Dramas überhaupt bringt das Szenenpaar II, 4, 5, Kleists eigenste Schöpfung, wo der Mnthus aufgeht im Mnsterium: hier treten sich der Gott und die Auserwählte, Jupiter und Alkmene, im feierlich-frivolen Doppelspiele gegenüber. Erst im dritten Akt treffen sich die beiden Gegner Jupiter und Amphitrñon wie zwei Feldherrn mit dem ganzen Aufwand an Zeugen und der kunstvollen Verknüpfung aller Verwirrungsmomente, mit denen die Götter gegen den starrnackigen Amphitrñon arbeiten. Die langanhaltende entsetzliche Spannung, in der Amphitrñon durch die allmählich immer peinlicher werdende Verwicklung des Truges gehalten wurde, findet, nachdem sie sich auf den unglücklichen Sofias zu entladen versucht hatte (III, 4), ihre zerschmetternde Lösung beim Erscheinen des Doppelgängers Jupiter (III, 5); durch dieses wird nun Amphitrñon zur Zusammenfassung aller Kräfte zum Endkampfe aufgefordert. Sein verzweifelter Werben um Zeugen und Freunde, die ihm Hilfe leisten sollen beim Nachweis seiner Identität mit sich selbst vor aller Welt, erreicht den Höhepunkt in III, 10, wo er zu einer großen Rede ausholt, deren Anfang an den der Rede Antonios an der Leiche Cäsars erinnert:

Ihr Bürger Thebens, hört mich an!

Hier sucht er mit allen Mitteln hyperbolischer Sprachsteigerung die Führer und das Volk in der Gewißheit sinnlicher Zeugnisse zu befestigen, daß er allein der echte Amphitrñon sei, den „der lügnerische Höllengeist“ aus Theben, dem Herzen seiner Frau, dem Gedächtnis der Welt und selbst aus seines „Bewußtseins eigener Feste drängen“ wolle, und als letztes Mittel des Haltes für die trugverwirrten Sinne knickt er die Feder seines Helmes ein — der letzte Ohnmachtsbeweis des Ungläubigen. Denn jetzt, in der Schlussszene, dem rauschenden Finale (III, 11), wo die Komödie ihren Höhepunkt erreicht mit der vernichtenden Verleugnung des Gatten durch die in ihrer Unschuld erhaben polternde Alkmene, geschieht die Offenbarung des Gottes, in der mit einem Male sich alle Gegensätze und Widersprüche des Sinnenscheinigen übersteigern und zerplatzen wie Seifenblasen, weil alle Beweise des sinnenbetörten Verstandes in der Erkenntnis aufgehen, daß nichts zu beweisen war: ein Wunder ist geschehen!

Der Schluß der Amphitrñonhandlung steht zum Schlusse der Sofiashandlung im weitest gespannten Gegensatz: dort die Offen-

barung des Gottes mit dem Geheimnis der Menschwerdung seines Sohnes, hier der platteste, nüchternste Ausgang des Verrates eines Dieners an seinem Herrn, indem er zur Strafe ausgeschlossen wird vom Fraße bei Wurst und aufgewärmtem Kohl.

Wie im Wechsel der Zeichen A in J ist unter Kleists Hand mit dem Molièreschen Stücke eine Wandlung vor sich gegangen, mit der er eine neue Welt heraufgeführt hat. Der barocke Prunkraum mit der amüsanten Gesellschaft aus der Zeit des Sonnenkönigs ist zum gotischen Dome mit seinen Unendlichkeit bergenden Höhen geworden, und in der Glut der mystischen Schau des sehnsüchtig verzückten Dichters öffnen sich die Räume der jenseitigen Welt um ihm das Wunder der Frauen zu zeigen, wie es Dante einst geschaut hat. Nicht ganz ist ihm diese Wandlung gelungen. Er war gebunden an den Vorwurf, und man spürt gerade in jener entscheidenden fünften Szene des zweiten Aktes deutlich, daß sich der Dichter noch an Molières Stück zu halten suchte um vielleicht eine musterhafte Übertragung mit der Verdeutschung des Gehaltes zu liefern, während sein Geist sich mit dem Erwachen dieser Wunderseele in Alkmene wandelte und emporstieg in seliger Verzückung zu den Höhen seiner eigenen Welt. Man muß in sich selber gelockert genug sein um sich an den Klippen und Härten nicht zu stoßen, um über das ins Kleinliche und beinahe Lächerliche Gehende, in dem sich Alkmene plötzlich als hausbackenes Durchschnittsweibchen zeigt, hinwegzuhören und =zuschauen. Hier ist die eigentlichsste Absicht des Dichters in der Umschmelzung der Vorlage nicht ganz gelungen: nämlich Alkmene wirklich als das einfältige, kindlich reine Geschöpf, die schlichte Magd, als den weiblichen Toren Parzival hinzustellen. Man muß über dem Werden des Wunders in diesem Stücke selber zum Dichter werden und weiterbauen, wo der Dichter andeutend aufhören mußte: die Unendlichkeit kennt keine Grenzen und das unvollendet gebliebene gotische Bauwerk kann ins Unermeßliche wachsen.

Man würde das innerste Leben dieser Dichtung und die lodernde Glut ihrer erhabensten Stellen auch nicht entfernt zu erfassen vermögen, wenn man an der Vorstellung des pantheistischen Gottes in Jupiter haften bliebe: dieser Gott ist noch der des Rationalismus und er kommt aus seinem Verstandeskerker nicht heraus und nicht einmal heran an das Wunder der Seele Alkmenes, geschweige daß

er es zu erschließen vermöchte. Nicht die Offenbarungsworte Jupiters an den völlig im Verstande und in der Sinnenwelt gefesselten Amphitryon in der letzten Szene sind entscheidend, wenn er sagt, er sei:

Argatiphontidas und Photidas,
Die Kadmusburg und Griechenland,
Das Licht, der Äther und das Flüssige,
Das was da war, was ist und was sein wird.

— womit nur eben das ganz Andere in ihm angezeigt werden soll, das Wunder in seiner menschlichen Erscheinung. Entscheidend ist die feierlich-ernste Mahnung, mit der Jupiter als der persönliche Gott, der Herr des Himmels und der Erde, herantritt an sein Geschöpf um es aus der Befangenheit in der irdischen Liebe, in der es über dem Werke seinen Herrn, den Erschaffer und Erhalter vergessen hat, wieder zur Gottesliebe zu erheben, durch die auch seine irdische Liebe erst Vollendung finden kann, in der Hauptszene der Dichtung:

Ist er dir wohl vorhanden?
Nimmst du die Welt, sein großes Werk, wohl wahr?
Siehst du ihn in der Abendröte schimmer,
Wenn sie durch schweigende Gebüsch fällt?
Hörst du ihn beim Gesäusel der Gewässer,
Und bei dem Schlag der üpp'gen Nachtigall?
Verkündet nicht umsonst der Berg ihn dir,
Getürmt gen Himmel, nicht umsonst ihn dir
Der felszerstiebten Katarakten Fall?
Wenn hoch die Sonn' in seinen Tempel strahlt
Und, von der Freude Pulsschlag eingeläutet,
Ihn alle Gattungen Erschaffner preisen,
Steigst du nicht in des Herzens Schacht hinab
Und betest deinen Götzen an?

Gerade die von Jupiter gezeigte Verirrung im Geschöpfe und die Abkehr vom persönlichen Gotte, der es hervorgebracht hat, ist Pantheismus, im Grunde also nichts als ein erweiterter Egoismus, wo das Ich sich hineinprojiziert in die geschaffenen Dinge. Ja, er hat etwas Luziferisches, weil er aus dieser Überhebung des Ichs entspringt und eine Verleugnung des Schöpfers ist. Deshalb gerade mußte ja auch Jupiter als der Versucher nahen und die Komödie spielen zur Strafe Alkmenes für diese Untreue an ihrem eigensten Wesen! Kleist hat hier ungeheure Tiefblicke getan, und man begreift, daß aus ihnen die bildgewaltige Rede folgen mußte. Alkmene entgegnet:

Entsetzlicher! Was sprichst du da? Kann man
 Ihn frömmere auch, und kindlicher, verehren?
 Verglüht ein Tag, daß ich an seinem Altar
 Nicht für mein Leben dankend, und dies Herz,
 Für dich auch, du Geliebter, niedersänke?
 Warf ich nicht jüngst noch in gestirnter Nacht
 Das Antlitz tief, inbrünstig, vor ihm nieder,
 Anbetung, glühnd, wie Opferdampf, gen Himmel
 Aus dem Gebrodel des Gefühls entsendend?

Da antwortet Jupiter:

Weshalb warfst du aufs Antlitz dich? — War's nicht,
 Weil in des Blühes zuckender Verzeichnung
 Du einen wohlbekannten Zug erkannt?

Alkmene aber, das unreflektierte Wesen, ist jetzt „verwirrt“, verwirrt aber nur durch die Reflexionen des Verstandes. Sie kann sich keinen bloß abstrakten Gott vorstellen:

Ich brauche Züge nun, um ihn zu denken.

Das dialektische Spiel des Verstandes nur hat sie aus ihrem ungeteilten, in sich einigen Wesen herausgerissen und ihr die Spaltung der Welt in ein Innen und Außen, in Sinnlichkeit und Seele zum Bewußtsein gebracht, mit der ihr Wesen, ihr Sein nichts zu tun hat. Das eifersüchtige Bemühen des Gottes, der hier den Versucher spielt, sie zur Unterscheidung des Geliebten als des Gottes und des Gemahls zu führen, muß an diesem Wesen scheitern, das noch diesseits von Gut und Böse lebt und vor dem verhängnisvollen Klange des eritis sicut deus, scientes bonum et malum bewahrt geblieben ist. Alkmene lebt noch das paradiesisch unschuldige Leben. Hier stoßen Psychologie und Metaphysik, das empirisch naive Wesen Alkmene der weltlichen und das mystisch geschaute Wesen der unbefleckten Jungfrau („unbefleckte Empfängnis“ heißt: ohne die Makel der Erbsünde empfangen), das Profane und das Heilige hart zusammen, was in der naturalistischen Anschauung Kleists vom Sündenfall nach dem Vorbilde Rousseaus und der gleichzeitig in ihm aufsteigenden Einsicht in die metaphysische Tiefe der kirchlichen Auffassung begründet ist. Eben diese seltsame Kombination beider Momente ermöglicht das zugespitzte dialektische Spiel und seine Komik, die hier sich überschlägt. Denn jetzt muß der Versucher Jupiter wie der geprellte Teufel sich hinter den Ohren krauend bekennen:

Verflucht der Wahn, der mich hieher gelodet!

— um gleich darauf den Sehnsuchtsgefang des wahren unendlichen Gottes anzustimmen, der aus seiner unermesslichen Liebe und Güte dem Geschöpfe naht um das Werk der Erlösung zu beginnen. Hier ist die Komik in den tiefsten feierlich=religiösen Ernst umgebrochen, hinter der Komödie des Versuchers blüht das Mysterium der Erlösung auf — die krassesten Gegensätze, die sich denken lassen.

Die voll glühende Pracht und den süß werbenden Schmelz seiner Sprache entfaltet hier der Dichter um eigene Herzensteine aus seiner Sehnsucht nach Erlösung mit dem Rufe Gottes an die Auserwählte zu verbinden:

Du wolltest ihm, mein frommes Kind,
Sein ungeheures Dasein nicht versüßen?
Ihm deine Brust verweigern, wenn sein Haupt,
Das weltenordnende, sie sucht,
Auf seinen Flaumen auszuruhen? Ach Alkmene!
Auch der Olymp ist öde ohne Liebe.
Was gibt der Erdenvölker Anbetung,
Gestürzt in Staub, der Brust, der Ietzenden?
Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm.
In ew'ge Schleier eingehüllt,
Möcht' er sich selbst in einer Seele spiegeln,
Sich aus der Träne des Entzückens widerstrahlen.

Und da antwortet die Seele der hohen Frau, und ihr Sein wird Melodie, ihr Atem Gesang:

Fern sei von mir,
Der Götter großem Ratsschluß mich zu sträuben.
Ward ich so heil'gem Amte auserkoren,
Er, der mich schuf, er walte über mich!

Die Antwort der Gottesmagd Maria bei der Verkündigung ihrer Auserwählung durch den Engel tönt wie von selber von den Lippen Alkmenes im entscheidenden Augenblick, im Höhepunkte der Dichtung. Ihre irdische Gestalt wächst empor durch die Räume der Welt in die Gefilde der Unsterblichkeit. Ihre Demut aber zieht den Gott hernieder aus der unendlichen Ferne, in die ihn das sündige Sein der Menschen, ihr in der Sünde gespaltenes Bewußtsein gedrängt hatte: das Mysterium der Menschwerdung Gottes kann sich vollziehen. Alkmenes durch den Versucher gewecktes unvollkommenes Bewußtsein ist aufgegangen im „unendlichen Bewußtsein“ Gottes, ihr irdisches Ich verlodert in der Gotteswirklichkeit, und sie blüht

wie eine Lilie des Feldes, keusch, unschuldig, unbewußt, eins wieder mit Gott und Natur wie es einst gewesen ist im Paradiese.

Jetzt wird der Sehnsuchtsgefang des liebwerbenden Gottes zum Hymnus auf die Schöpfung. Sie ist in Alkmene, der reinen Magd, wieder das geworden, was sie war, als sie aus Gottes Hand hervorging und des Menschen Seele aus seinem Atem sprang: das Urbild des Menschen, das Ebenbild Gottes ist wieder hergestellt. Selig im Anblick der Reinen versunken singt der Gott:

Mein süßes, angebetetes Geschöpf!
In dem so selig ich mich, selig preise!
So urgemäß dem göttlichen Gedanken,
In Form und Maß, und Sait' und Klang,
Wie's meiner Hand Äonen nicht entschlüpfte!

Gott kann wieder sichtbar werden für sterbliche Augen, die geistig-leibliche Einheit des Menschen ist wieder hergestellt:

Es drängt den Gott Begier, sich dir zu zeigen,
Und ehe noch des Sternentheeres Reigen
Herauf durchs stille Nachtgestirde zieht,
Weiß deine Brust auch schon, wem sie erglüht.

Einst hatte der junge Kleist seiner Braut Wilhelmine vollkommene Uneigennützigkeit als Zeichen der Vollendung menschlichen Wesens gepriesen. Damals hatte er die Sprache noch nicht gefunden um die Gestalt zu bannen, die vor seiner sehnsüchtigen Seele stand. Nun war es ihm gelungen: das Zeichen der Erlösung schimmert auf Alkmenes Stirne.

Was Sichte als die Krönung und das Ziel seines Philosophierens erschaute, die Gotteswirklichkeit, die ihn mit den Gesichtern und Gestalten der deutschen Mystik verbindet, das ist in Alkmene verkörpert. Ihre Demut ist jene vollendete Selbstlosigkeit, aus der aller Eigenwille menschlich verhärteter Ichheit verlodert in der weißen Flamme der Gottesliebe. Sie ist aus dem bewußtlosen, d. h. für Kleist aus dem von der Sünde nicht belasteten Sein der schuldlosen Natur, durch das unvollkommene, sündige Sein der Menschheit nur wie durch einen bösen Traum hindurch- und im „unendlichen Bewußtsein“ Gottes aufgegangen: sie ist die „Marionette“, in der keine eigenwillig beschränkte Menschenseele lebt, sondern Gott.

Alkmene lebt im unendlichen Willen Gottes. Der Weg aus dem bewußtlosen Sein der Natur zum unendlichen Bewußtsein Gottes

war für sie nur eine Prüfung, sie blieb vor der Sünde bewahrt. Was sie erfahren mußte, war für sie nur die Komödie des Lebens. Hier ist die Gestalt der irdischen Frau der Amphitrion-Komödie ins Ewige erhoben und ihre Züge gehen notwendig in die der Mutter Gottes über.

In dem „Ach!“ Alkmenes am Schlusse der Dichtung aber, da schluchzt die Kreatur in ihrer ganzen Last und Qual, da ist sie als das irdische Weib in das Wissen um das zwiespältige Sein der Menschheit gestellt, und auf ihren Lippen erstirbt der Schrei nach Erlösung bei der Verkündigung des Gottes: hier schluchzt die Mutter des Sohnes voll unendlicher Schmerzen, und hinter der Komödie taucht die Tragödie des Lebens auf, die Kleist in der „Penthesilea“ gedichtet hat.

Penthesilea

Es war, als ob Heinrich von Kleist im bezaubernden Klang seiner Sprache erst ganz wieder erwachte nach dem betäubenden Sturz im Kampfe um Robert Guiskard. Das paradiesische Bild der Unschuld und Schönheit im innersten Heiligtum seines Herzens, das heimlich gehütete Urbild des Menschen, erwachte mit ihm. Evchen und Alkmene entstiegen den Tiefen seiner Brust, Wesen seligen Seins mitten in einer Welt des Irrtums und der Qual, der Sünde und der Vernichtung. Möglichkeiten tragischer Verwicklung dieser Gestalten in der Wirklichkeit des irdischen Lebens tauchten auf, aber sie zogen nur wie dunkel drohende Schatten vorüber und gaben dem Glanz und dem Leuchten der Märchenwelt erst die Vollendung.

Daß das Reine, Hohe und Erhabene nicht bestehen dürfe in einer Welt der Sünde und des Scheines, daß dem Schönsten und Herrlichsten auf der Erde gerade Tod und Verderben am nächsten lauerten, das hatte den jungen Dichter einst bis zum Wahnsinn empört, und im Kampfe gegen die tückischen Mächte des Lebens war er mit Robert Guiskard selbst in den Abgrund gesunken. Leise war die wehmütig-versöhnliche Stimmung des Kranken über ihn gekommen, er hatte lächeln und lachen gelernt über die Komödie des Lebens. Langsam war dem Bilde des trozigen Helden gegenüber ein anderes in seiner Seele erstanden: die hohe, königliche Frau, das selbstlos reine Wesen, das zu siegen vermag durch die bloße Macht der Wahrheit und Liebe, mit dem Zeichen der Erlösung auf der Stirne. Selig verzückt kniete der Dichter vor ihm wie der Gott selbst vor seinem Geschöpfe, Guiskard, der trozige Heide, kniete vor dem Bilde der Gottesmutter Alkmene.

Mythische Größe hatte Kleist einst seinem Helden zu geben versucht, mitten in der hellen, strengen Gesetzeswelt der Geschichte. Der Held wie sein Dichter waren gescheitert am Gesetze. So waren Mythus und Historie nicht mehr zu vereinigen nach dem historischen Ereignis der Erlösung. Kleist vermochte den Grund seines Versagenmüssens noch nicht klar zu erkennen: durch Leben und Leiden sollte er die Wandlung erfahren, aus der erst das Geheimnis der Lösung aufblühen konnte. So trat ihm das Bild der Wandlung zunächst von außen entgegen, weil er die Befreiung aus seinem Gefängnis von außen erhoffen mußte. Die Geliebte sollte ihm zur Erlöserin

werden und das Weib wurde ihm zur Trägerin des Erlösungsgedankens. Aber auf der Erde konnte er sie nicht finden, zu hoch und zu erhaben war ihr reines Bild, und die Züge des irdischen Weibes wandelten sich leise in die der Mutter Gottes Maria.

So ging dem Dichter mitten im antiken Mjthos das Geheimnis der Erlösung auf, mitten in der heidnischen Welt das Mysterium des Christentums. Das irdische Weib Alkmene wurde zur Mutter des Erlösers. Nun war die Frage der Vereinigung von Mjthos und Historie verinnerlicht, die Religion als der Grund der möglichen Verschmelzung erkannt, und durch das Geheimnis des Christentums sollte sich in der Gestalt Alkmenes selbst die Wandlung von der mjthischen Göttermutter zur historischen Mutter Gottes vollziehen. Allein hier war noch immer der Dualismus in der übernommenen Weltanschauung Heinrichs von Kleist nicht überwunden. Das aufkeimende Mysterium sprengte die Hülle des Mjthos, und das irdische Weib, die Mutter und Gattin der Sterblichen, wollte sich nicht mit der Erwählten des Gottes, als Mutter des Erlösers, vereinen. Hier lag die Entscheidung. Der Dichter war an die Schwelle des Glaubens getreten. Die schmerzliche Wiedergeburt mußte sich erst in ihm selber vollziehen, wenn er den Weg zur Vollendung seiner Kunst finden wollte, das Geheimnis der Erlösungstat mußte selbst in den Mittelpunkt rücken, wenn die große Wandlung aus der Welt des Heidentums in die des Christentums, aus dem Mjthos zur Historie sich vollziehen sollte.

Da vereinigte sich das Bild des titanischen Helden Robert Guiskard mit dem des reinen, selbstlosen und in der Selbstlosigkeit mächtigen Wesens der hohen, königlichen Frau Alkmene, und die Gestalt Penthesilea, der Königin der Amazonen, stieg empor. In Penthesilea sollte die tragische Wandlung geschehen vom Heidentum zum Christentum, vom Mjthos zur Historie, von der Willkür zum Gesetze, aus Irrtum, Wahn und Schein zur ewigen Wahrheit des Lebens.

Im Höhe- und Mittelpunkte der Dichtung, in der paradiesischen Liebeszene des fünfzehnten Auftritts, erzählt Penthesilea dem Geliebten die Geschichte des Amazonenstaates. In der Geschichte des Amazonenstaates liegt das Geheimnis der tragischen Sendung Penthesileas beschlossen. Einst lebte da, wo jetzt die Amazonen herrschen, der Stamm der Scythen, frei und froh im Glücke seines Daseins wie die anderen Völker der Erde. Der Kaukasus,

der „fruchtumblühte“, war seine schöne Heimat. Da brach, mitten im Frieden, der Äthioperkönig Vexoris mit seinen Kriegern in die Gefilde der Scythen ein und tötete alles, was männlichen Geschlechtes war. Dann aber begingen die frechen Mörder die furchtbarste Tat: sie schändeten die wehrlosen Frauen. Maßloser Rachegeist war die Frucht des Verbrechens. Denn jetzt waren die Frauen nicht bloß ihrer äußeren, politischen Freiheit beraubt, man hatte ihnen die metaphysische Freiheit genommen und sie im Heiligsten ihres Wesens geschändet: in ihrer Liebe und ihrer freischenkenden Wahl und Bestimmung. Metaphysischer, heiliger Haß mußte die Antwort auf das Entsetzliche sein, und dementisprechend die Rache:

Und das gesamte Mordgeschlecht, mit Dolchen,
In einer Nacht ward es zu Tod gehöhelt.

Nun aber war die metaphysische Schmach noch nicht gesühnt. Und so mußte der Haß fortbrennen und ewig dauern. Denn daß dies Entsetzliche überhaupt hatte geschehen können, daß der Mann imstande gewesen war, das reine Weib zu schänden, das war das Ungerheure, was nun über der Menschheit liegen mußte als ein fortwirkender Fluch. Damit ihr heiliges Land fortan bewahrt bleiben konnte vor solchen Greueln, schufen die Frauen einen neuen eigenen Staat. Kein männliches Wesen sollte in ihm leben dürfen, und der zarten Frauen Schützer und Führer Mars, der Kriegsgott, sein. Nach seinem Willen sollte dieser Staat sich erhalten. Alljährlich rief die Königin „die blühendsten der Frauen“ ihres Staates zusammen in Temiscra und flehte „auf ihre jungen Schöße — Den Segen keuscher Marsbefruchtung nieder“. Am „Fest der blühnden Jungfrau“, mitten im Frühlingsglanze, bezeichnete der Gott durch seine Priesterin ein Volk, das „statt seiner, keusch und herrlich“, die Befruchtung der Frauen vollziehen sollte zur Erhaltung ihres Staates. Im Kampfe aber mußten die Jungfrauen sich den ihnen vom Gott bestimmten Mann erringen und es ziemte keiner „Tochter Ares“, — Im Kampf auf einen Namen sich zu stellen“, den mußte sie nehmen, den der Gott ihr zuführte. Während „heil'ger Feste Reih'n“, benannt „das Rosenfest“, vollzog sich dann in den heimatlichen Hainen die Befruchtung der Jungfrauen. Am „Fest der reifen Mütter“ aber, wenn „die Saat selbst blühend aufgegangen“, wurden die Stellvertreter des Gottes wieder heimgesandt, damit nicht männliche Gewalt noch

einmal den gottgeweihten Staat beschimpfen konnte. Denn irdische Liebe war ausgeschlossen von nun an auf heiligem Boden. Nur dem Staate und Gotte hatten die Frauen zu dienen, fühllos mußte ihr Busen sein, entgegen der Natur des Weibes.

Unschwer ist in der mythischen Geschichte des Amazonenstaates die Geschichte des Sündenfalles der Menschheit und seiner Folgen zu erkennen. Kleist nahm die Sage von den wunderbaren Amazonen auf unter dem Eindruck der Rousseauschen naturalistischen Deutung des Sündenfalles, wie sie sich schon in der „Familie Schroffenstein“ gezeigt hat und wie ihm im „Amphitrjon“ die Auserwählung des irdischen Weibes — nicht einer Jungfrau „ohne Erbsünde empfangen“ — durch den Gott entsprechen mußte. Der einst freie und glückliche Stamm der Scythen, der Vaterstamm der Amazonen, ist das Urvolk oder das harmonische, in sich vollendete und glückliche paradiesische Naturvolk Rousseaus. Seine paradiesische Freiheit und Unschuld wird ihm geraubt durch menschliche Gewalt und Willkür. Die Störung der naturhaft-göttlichen Ordnung der Welt und des Lebens durch die Willkür des Menschen ist die Ursünde. Aus ihr erfolgten alle weiteren Übel der Menschheit. Der dem Kriegsgott Mars geweihte Frauenstaat der Amazonen stellt das Leben der Menschheit nach dem Sündenfalle überhaupt dar, des Heidentums, das nun, geblendet in seiner Gotteserkenntnis und Gottesverehrung durch die Sünde, sich selber Götter schuf; ihnen weihte und opferte es sich — menschlich schwachen Nachbildern nur des einen ewigen und wahren Gottes. Mehr als bloß Rousseauscher rationalistischer Naturalismus aber liegt in der mythisch-religiösen Form des Amazonenstaates: die Heiligkeit und göttliche Weihe, wenn auch verzerrt durch menschlichen Wahn, ist durch die dahinterliegende Wahrheit gegeben, daß die metaphysische, ewige Freiheit der Frauen, damit die der Menschheit, verloren war, und daß keine bloß menschliche Sühne sie zurückzugewinnen vermochte. Darin also ist der Mythos erhaben über bloßen Naturalismus. Und so sah nun Kleist das große tragische Problem in der Wiedergewinnung der verlorenen metaphysischen Freiheit der Frauen, der Menschheit in ihnen. Das ist ausschließlich seine geniale Tat.

Man mag auch in der Art, wie Kleist die Gründung des Amazonenstaates gestaltet, noch Spuren Rousseauschen Geistes finden. Willkür und Gewalt hatten die naturhafte Ordnung zerstört, und

sie mußten auf gleiche Weise beantwortet werden, wo menschlicher Irrtum und Wahn Gesetze schufen. So ist auch der Amazonenstaat als Antwort auf die Gewalttat der Männer ein Gebilde der Willkür, des menschlichen Irrtums, der Unnatur, wenn er auch dem Gotte geweiht ist. Er ist aus dem „Ressentiment“, dem Groll, der Vergeltung des Gleichen mit Gleichem geboren. Aus dem Irrtum konnte nur neuer Irrtum entstehen, wenn er auch geheiligt schien durch die Weihe an den Gott. (Die willkürliche Staatengründung erinnert an die Auffassung der willkürlichen Entstehung des „Staatsvertrages“, wie man sie bei Rousseau zu finden glaubte, wie sie aber eigentlich bei Hobbes zu suchen ist. Rousseau betrachtete das bereits bestehende Verhältnis, nachdem einmal ein Staat gegeben war, nicht sein Zustandekommen, obgleich auch dies Moment sich bei ihm findet.)

In der Vereinigung der mythisch verkleideten Geschichte der sündbefangenen Menschheit mit ihrer wirklichen Geschichte mußte für den Dichter nun die große Schwierigkeit liegen, im Übergang vom Mythos zur Historie durch die Tragödie Penthesileas.

Goethe fühlte sich im Innersten abgestoßen von dem rohen Vorwurf der Dichtung. Im gleichen Jahre 1808, als Kleist ihm das „Organische Fragment aus dem Trauerspiel: Penthesilea“ im ersten Heft des „Phoebus“ „auf den Knien meines Herzens“ darbrachte, gab Goethe seine Achilleis heraus, in der es hieß:

Aber sei mir gepriesen, wenn du unweibliche Scharen
 Wilder Amazonen zum Todeskampfe heranzuführst;
 Denn mir sind sie verhaßt, die rohen, welche der Männer
 Süße Gemeinschaft fliehn und, Pferdehändigerinnen,
 Jeden reinlichen Reiz, den Schmuck der Weiber, entbehren.

Goethe spottete über die einbrüstige Penthesilea, er fand die Dichtung abgeschmackt. In seinem Innersten bäumte sich etwas gegen sie auf. Seine Kritik aber traf zum mindesten ganz und gar nicht das Wesentliche. Maß und Gesetz stellte er dieser Maßlosigkeit und ungezügelten Wildheit entgegen. Hier waren die Urtiefen der brutalen Natur wieder aufgerissen, die er gebändigt hatte unter vielen Opfern und Schmerzen, und ihn schauerte bei diesem Anblick. In Goethe war das sittliche Bewußtsein des Christentums lebendig — das sittliche Bewußtsein! Man merke wohl auf. Er scheute, ja er fürchtete den Rückfall in die Barbarei, wie er ihn hier zu finden glaubte. Er wollte nicht mehr hinschauen auf diese Seite des Lebens,

das war nun abgetan, mühsam durchkämpft, wozu also immer wieder dies Wühlen im „Unerforschlichen“? Kleist aber, der Unzufriedene, mit dem ewigen Bohrwurm des Gewissens, gab Goethen in einem Epigramme die Antwort auf seine Kritik, im April-Maiheft des „Phoebus“:

Herr von Göthe

Siehe, das nenn' ich doch würdig, fürwahr, sich im Alter beschäft'gen!
Er zerlegt jetzt den Strahl, den seine Jugend sonst warf.

In diesem Epigramm liegt mehr als bloß eine bissige Rache. Kleist fühlte im Innersten seines Herzens, daß Goethe ihm bitter Unrecht getan hatte. Das war nicht mehr der Goethe des Werther, der, heißer, glühender Jugend voll, das Unendliche zu fassen gestrebt hatte. Und so ist das zweite Epigramm Kleists die Kritik der unfreundlichen Kritik Goethes:

Komödienzettel

Heute zum ersten Mal mit Vergunst: die Penthesilea,
Hundekomödie; Acteurs: Helden und Kötter und Fraun.

Trotzdem: Goethe hatte, aus der glücklichen und nur ihm eigenen Vereinigung von Genialität und Maß heraus eine tatsächlich vorhandene Schwäche in der kleistischen Dichtung mehr gefühlt als klar durchschaut; denn er gab sich, verhängnisvollerweise für beide Teile, nicht die ernstliche Mühe, Kleist nun wirklich zu verstehen.

Am Problem der Vereinigung von mythischer Größe und historischer Wahrheit war „Robert Guiskard“ gescheitert. Die naturalistische, von Rousseau übernommene Auffassung des Sündenfalles mußte Kleist auch jetzt noch vor eine im Grunde unlösbare Aufgabe stellen: denn so konnte der Dichter niemals vom Mythus zur Historie gelangen, weil das metaphysische, also das eigentliche Problem, vom naturalistischen Standpunkt aus gerade verleugnet wurde! Die naturalistische Auffassung des Sündenfalles zerstörte den Mythus ohne die Historie an seine Stelle setzen zu können. Die so entstehenden Schwächen und Widersprüche müssen also in der Dichtung da zu finden sein, wo der Mythus in die Historie übergeht, nämlich in der Erzählung Penthesileas von der Gründung des Amazonenstaats. Hier wird die Widernatur der Entstehung des Staates so in die grelle Beleuchtung der Geschichte gerückt, daß der Mythus zerstört wird, daß das, was mythisch-symbolisch genommen werden

soll, historisch-real aufgefaßt werden muß. Schon bei der Gründung des Staates wird ein Widerspruch aus der Menge der Frauen heraus gegen seine Unnatur und innere Unmöglichkeit geltend gemacht: den Spott der Männer nur werde er reizen. Und dann lassen alle Frauen, wenn auch mit Widerstreben, nach dem Feste der Rosen, am „Fest der reifen Mütter“, die Männer wieder ziehen. Das alles kann sich wiederholen durch die Jahrhunderte, „Um eines Wahns“, wie Achilles sagt. Denn die Gründerin, die große Tanaïs, hat diesen Wahn durch die Weihe an den Gott geheiligt. — Bis Penthesilea nun erscheint. Achill stellt die Frage:

Und woher quillst, von wannen ein Gesetz,
Unweiblich, du vergibst mir, unnatürlich,
Dem übrigen Geschlecht der Menschen fremd?

— und da antwortet Penthesilea:

Fern aus der Urne alles Heiligen,
O Jüngling: von der Zeiten Gipfeln nieder,
Den unbetreten, die der Himmel ewig
In Wolkenduft geheimnisvoll verhüllt.
Der ersten Mütter Wort entschied es also,
Und dem verstummen wir, Neridensohn,
Wie deiner ersten Väter Worten du.

Hier stoßen historische und mythische Momente hart aufeinander: Achill ist bereits der historische, um das Gesetz der Natur und der Geschichte wissende Mensch, deshalb erkennt er die „Unnatur“ — Penthesilea aber ist noch das mythische, aus dem mythischen Bewußtsein sprechende Wesen. Freilich: das alles versinkt wieder vor der wahrhaft mythischen Schaukraft des Dichters, und erschütternd wirkt die Erzählung, wie der große, goldene Bogen des Schthenreiches bei der Gründung des unnatürlichen Staates aus den „Händen, leichenbleich und starr“ der Gründerin, der großen Tanaïs, . . . mit dem Gedröhn der Glocken dreimal auf die Marmorstufen des Thrones niederstürzt und sich „stumm wie der Tod“ zu ihren Füßen legt: das Symbol für die Zerstörung der ursprünglichen, natürlich-göttlichen Ordnung der Welt durch menschliche Gewalt und den ihr folgenden Wahn. Damit wächst das Drama überhaupt zur symbolischen Höhe empor: in der Geschichte des Amazonenstaates ist der Irrtum, der Wahn der heidnischen Welt überhaupt symbolisch verkleidet. Die gefallene, in der Nacht der Erbsünde wandelnde Menschheit vermag die Wahrheit nicht mehr zu schauen, Irrtum folgt auf Irrtum,

Gewalt auf Gewalt, der Wahn dem Wahne, und der Mensch weicht sich den Göttern, die er nach seiner Erinnerung an das einstige Paradies und seine selige Gotteschau sich bildet — aber es sind immer nur menschliche, ins Gigantische verzeichnete Gestalten, und der eine und wahre Gott ist verborgen hinter den Wolken.

Da wird in den Staat des Wahnes Penthesilea geboren. Sie ist ein Kind des gleichen Volkes wie alle und sie wächst auf wie alle, nichts Besonderes ist an ihr zu bemerken — bis zu ihrem Erwachen in der Liebe zu Achill. Aber schon in der Weisagung der sterbenden Mutter Ortrere: „Du wirst den Peleiden dir bekränzen“, ist ihre besondere Mission vorausverkündet. Denn sie wird, entgegen dem Gesetze des Amazonenstaates, im Kampfe sich „auf einen Namen stellen“, d. h. sich den Mann ihrer Liebe erwählen . . . und damit das Gesetz durchbrechen, sie, die junge Königin der Amazonen selbst! Sie wird in Konflikt mit ihrem Staate und seinem Gesetze treten, sie, die als Königin doch die Verkörperung des Willens zum Gesetze selbst sein soll! Ist es nur eine eigenmächtig-verbrecherische Tat, oder steht hinter diesem scheinbar willkürlichen Beginnen etwas Anderes noch, etwas zunächst ganz Unbegreifliches vielleicht, was dieser scheinbaren Tat der Willkür plötzlich das Zeichen höchster Gesetzmäßigkeit gibt, so daß das Verhältnis sich umkehrt und das Gesetz des Amazonenstaates sich als Eigenmacht und Willkür erweist, während Penthesilea nach dem wahren und ewigen Gesetze handelt?

Kleist wußte bei der Konzeption seiner größten und persönlichsten Tragödie, daß er sich jetzt mit Schiller und Goethe zu messen hatte. Penthesilea stand gegenüber der „Jungfrau von Orleans“ und der „Iphigenie“. Das konnte nur auf dem Grunde aller dramatischen wie aller Lebensprobleme überhaupt sein: auf dem religiösen. Was Kleist von Goethe unterschied, lag zunächst mehr im Gefühle des Genius, in der Notwendigkeit, mit der er sich dem Genius gegenüber behaupten mußte — was ihn zu Schiller in Gegensatz brachte, wurde ihm gerade an der „Jungfrau von Orleans“ klar, und ihr stellte er bewußt „Penthesilea“ gegenüber.

Schillers Jungfrau von Orleans ist die von Gott zur Rettung ihres Vaterlandes aus der Gewalt der Feinde bestimmte Magd. Der Ruf des Himmels ergeht an sie, und sie folgt ihm als die erleuchtete und begnadete, mit übernatürlichen Kräften ausgestattete Priesterin, Seherin und Prophetin zum Heile und zur Rettung ihres Volkes

und Vaterlandes. Johanna lebt in einem christlichen Staate, dessen Rechte und Gesetze wie seine Geschichte gebaut sind auf die bereits erkannte Wahrheit des Christentums. Hier ist keine neue Botschaft mehr zu bringen, oder an die Stelle von heidnischem Irrtum die Wahrheit des Christentums zu setzen: der Übergang aus dem Heidentum zum Christentum hat sich bereits vollzogen auf Grund der Tragödie des Kreuzes; auf ihrer Erkenntnis gerade sind Geschichte, Rechte und Gesetze dieses Staates schon aufgebaut. Johanna hat die unter dem Schutze Gottes geheiligten Kulturgüter des Vaterlandes zu wahren gegen die Gewalt der Feinde. Schiller hat eine persönliche tragische Verschuldung Johannas konstruiert, um ihre Tragödie zu begründen: die Auserwählte wird, wenn auch nur auf einen Augenblick, ihrer göttlichen Sendung untreu durch die Liebe zu einem Feinde, entgegen dem himmlischen Gebote:

Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren
Mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust.

Schiller, der große Moralist, hat das Moment der sittlichen Verschuldung herausgehoben. Auch Johanna ist ein sterbliches Wesen mit einem menschlich fühlenden Herzen, und auch ihr Herz ist nicht unbedingt gefeit gegen irdische Regungen. Daß das fühlende Weib seine innerste Natur nicht verleugnen kann und den geliebten Mann im entscheidenden Augenblick nicht zu töten vermag, das hat Schiller zum Angelpunkt seiner Tragödie gemacht.

Das tragische Moment, da Johanna Lionel erblickt und, von Liebe zu ihm ergriffen, das Schwert sinken läßt, und nun in sich vernichtet ist durch die Liebe — dieses Moment wurde für Kleist zum schöpferischen Lichtfunken seiner gewaltigen tragischen Konzeption. Gerade die Liebe, die Stimme der Natur, sollte das Weib zur Heldin, zur Priesterin, Seherin und Prophetin ihres Volkes machen — und Penthesilea trat der Jungfrau von Orleans gegenüber. Durch bloß natürliche Liebe aber war dies Problem nicht zu lösen. In Penthesilea mußte noch ein ganz Anderes wirksam sein, wenn aus ihrer Liebe die Tragödie der Wandlung vom Wahne zur Wahrheit aufblühen sollte.

Hier ist der entscheidende Punkt, wo die Metaphysik der Kunst Heinrichs von Kleist in ihrer ganzen Tiefe und Originalität gegenüber dem Naturalismus Rousseaus und dem Moralismus Schillers unmittelbar anschaulich aus seinem größten Kunstwerk selber sich erkennen läßt.

Schiller nannte die „Jungfrau von Orleans“ eine „romantische Tragödie“. Zum ersten Male durchbrach er hier die klassische Geschlossenheit seiner Formenwelt und „öffnete die Form“, er wurde „romantisch“. Der ästhetischen Öffnung der Form aber lag ein metaphysischer Vorgang von entscheidender Bedeutung zugrunde. Er machte die ästhetische Wandlung erst möglich, ja er brachte sie unmittelbar hervor. Schiller durchbrach in der „Jungfrau von Orleans“ den moralisch-rationalistischen Bann seiner durch Kant bestimmten Welt- und Kunstanschauung nach oben, damit die Schranken der natürlichen Welt, und ließ das Übernatürliche hereinstrahlen. An Goethes „Egmont“ hatte er einst die Traumszene des Schlusses getadelt, weil sie ein ganz neues Moment hereinbrachte und die klassische Geschlossenheit sprengte, und aus demselben Grunde hatte er in seiner Übersetzung der Iphigenie des Euripides den Schluß gestrichen, da Iphigenie von der Göttin entrückt wird. Jetzt nahm er diese unendlichen Reichthum bergende Möglichkeit der Kunst gerade auf, weil er sie als Notwendigkeit auf dem Wege seiner eigenen Entwicklung erkannt hatte. Schiller war auf dem Wege sich den Fesseln der selbstherrlichen Moral zu entwinden, und sich der Religion als dem Mutterboden aller Kunst zuzuwenden. Dieses Moment erkannte Kleist mit dem Instinkt des Genies, hier, sah er begeistert, lag seine Sendung und Aufgabe als Nachfolger und Vollender Schillers, und hier entzündete sich im edlen Wettstreit mit dem Toten die Größe wie der Glanz seines Wesens und seiner Kunst. Und wie um in seinem entscheidenden Werke selbst ein Denkmal seiner historischen Tat zu setzen und sein Wissen um ihre Bedeutung zu verewigen, ließ er, erfüllt von der Größe des Vorbildes und seinen schöpferischen Gegensatz zu ihm betonend, zwei wesentliche Momente seiner Dichtung anklingen an die entsprechenden Momente der Schillerschen Dichtung, das einermal wörtlich, das andre mal durch die Stimme des Übernatürlichen, nämlich das erregende und das tragische Moment.

Als die Jungfrau (im dritten Auftritt des Prologs) aus dem Munde Bertrands erfährt, daß ihr Volk dem Feinde weicht und sich dem Burgund ergeben will, bricht sie in Begeisterung aus und schickt sich an, ihre große Sendung zu erfüllen:

Nichts von Verträgen! Nichts von Übergabe!
Der Retter naht, er rüstet sich zum Kampf.

Als (zu Beginn des fünften Auftritts) die Amazonen ihre Königin nach der Besiegung der Gegner und der Verfolgung Achills mit Triumphgeschrei begrüßen und zum Rosenfeste rufen, bricht Penthesilea, entgegen dem Gesetze von der Liebe zu Achill ergriffen — und so will sie ihn sich erkämpfen — in helle Empörung über die Halbheit der getanen Arbeit und die Kleinheit des Willens der Amazonen aus, und damit bereitet sich die tragische Wendung ihres Geschickes:

Nichts von Triumph mir! Nichts vom Rosenfeste!
Es ruft die Schlacht noch einmal mich ins Feld.

Als Johanna nach dem Krönungsfeste ihres Königs vom eigenen Vater höllischer Künste geziehen wird und sie ihre himmlische oder höllische Sendung bekunden soll, da schweigt sie im Bewußtsein ihrer Schuld — der erste Blick ins Auge Lionels hatte sie mit irdischer Liebe bestrickt —, der Himmel aber spricht mit der Stimme des Donners (IV, 11). Und als Penthesilea in der tragischen Verwirrung ihrer Sinne zur Vernichtung des Geliebten aufbricht — der erste Blick auf ihn hatte die jubelnde Glut der edelsten Jungfrauentfacht —, da spricht gleichfalls der Gott durch heftige Donnerschläge (zwanzigster Auftritt).

Schiller war in seiner romantischen Tragödie der Jungfrau von Orleans auf dem Wege sein Vorurteil von den Griechen als dem naiven Urvolk zu überwinden und damit seine Philosophie der naiven und sentimentalischen Dichtung: nicht auf theoretischem, sondern auf praktischem Wege mußte der Dramatiker die Lösung finden, durch die Religion. Das von ihm nach dem Rousseauschen Vorbilde gesuchte naive Urvolk und also auch das Genie, die verkörperte Naivität, gab es nicht in diesem Sinne, das war ein schöner sentimentalischer Traum, geträumt vom Rationalismus des 18. Jahrhunderts. Auch die Griechen kannten den tragischen Zwiespalt wie die übrige Menschheit. Kleist entwand sich dem rationalistischen Vorurteil mit dem ersten Gesicht des genialen Tragikers. Durch die Reihe seiner dramatischen Gestalten wuchs dies Gesicht ihm zu, um nun in Penthesilea königlich in die Erscheinung zu treten. Penthesilea ist die Vision Kleists vom Urbild der Menschheit, vom ersten Menschen, wie er war, als er aus Gottes Hand hervorging, als der Schöpfer ihm die Seele einhauchte und sein Ebenbild nun die Augen aufschlug um mit dem ersten Blick — welch einem Blick! — grenzenloser Seligkeit in unendlicher Liebe unterzutauchen im Auge des ewigen Gottes. Dies Urbild sah Kleist vom ersten Erwachen zum tragischen Dichter in sich,

und ihm allein galt sein Ringen und Werben. Durch den Schleier und Schein des sündigen, wahnnumfangenen irdischen Lebens kam es auf ihn zu, zeitlos, ewig, als das einzig wahre Genie mit dem Blick des göttlichen Kindes, unberührt und unbefleckt von den Schlacken der vergänglichen Welt. Und dieses Kind nun ist Penthesilea. Sie tritt ein in diese Welt als ein Sendling aus einer höheren Welt, keusch, unbewußt, sündlos und frei, selig in sich und vollendet in ihrer Schönheit. Und sie muß erwachen in dieser Welt der Sünde und des Wahnes, und in diesem schmerzlichen Erwachen muß sie die ganze Last und Qual dieses Lebens auf sich nehmen und sie durchkosten und den Becher der Schmerzen leeren bis zur Neige. Das ist ihre Sendung, das ist ihr Schicksal. Und sie nimmt dies Schicksal des Hineingeborenseins in die heidnische Welt des Irrtums und des Wahnes auf sich um mit der Notwendigkeit der ewigen Natur das Gesetz des Irrtums und des Wahnes aufzulösen, indem sie es erfüllt. Denn sie ist gekommen das Gesetz des Amazonenstaates zu erfüllen. Sie ist ein wunderbares Wesen aus einer anderen Welt, das durch die Wahrheit seines Seins und die Größe seiner Liebe den Staat der Amazonen im Tode aufhebt um das ewige und wahre Gesetz wieder an seine Stelle zu rücken. Sie erringt den Amazonen die einst geraubte Freiheit wieder und stellt die göttliche Ordnung des wahren Lebens wieder her.

Der Naturalismus Rousseaus wird von Kleist überwunden durch die zeitlos-mythische Größe Penthesileas. Im Tode wandelt sie, aus dem unendlichen Wissen um den Wahn dieser Welt das mythische Symbol zur Wahrheit des Lebens. Die ewige Gott-Natur selbst ist in ihr entbunden, das ist ihr Geheimnis, das Rätsel ihres Busens, der Dämon in ihrer Brust. Wie eine Befessene muß sie handeln, mit der Notwendigkeit des ewigen Gesetzes. Als Tänzerin göttlicher Trunkenheit, als die vollendete „Marionette“, erwacht sie aus dem unbewußten, sündlos-ewigen Sein der Natur um im sündigen Bewußtsein dieser Welt die Tragödie ihres Lebens zu erfahren und durch diese Tragödie sterbend aufzugehen im unendlichen Bewußtsein Gottes.

Der dionysische Rausch in Penthesilea aber wird entfesselt durch den Tanz der ewigen Natur, und tanzend erleidet sie die Tragödie des Lebens. Mit dem Lachen des Naturgottes Dionysos tritt sie in die Welt, und in der Tragödie des Lebens erwachen die Schmerzens-

züge der gekreuzigten Gottheit in ihr, um im Tode zu triumphieren über den Wahn und Schein der Welt. Das Geheimnis der ewigen Einheit der Gott-Natur wird in ihr offenbar.

Niemals hat Kleist wieder sein eigenes persönliches Sein und die Tragik dieses Seins so in die Gestalt zu bannen vermocht wie in Penthesilea. Er selbst sagt von ihr: „Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin, . . . der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele.“ Er hat die Tragödie des Genius durchlitten und erkannt, daß sie die Tragödie des Priesters, des Sehers und des Propheten sein muß, die Wiederholung und das Nachbild der größten Tragödie der Welt, der Tragödie des Kreuzes. Der Opfergang des Genius muß die Wiederholung des Opferganges des Gekreuzigten sein. Kleist hat diesen Opfergang symbolisch in Penthesilea gedichtet. Und so ist die Tragödie Penthesileas das Symbol der Tragödie des Kreuzes, aus naturalistischer Grundlage aufwachsend, wie sie ihm in der naturalistischen Auffassung Rousseaus vom Sündenfalle gegeben war, aber durch die dramatische Visionskraft des Dichters zu mythisch-symbolischer Größe sich erhebend, um im Tode Penthesileas die Maske des Naturgottes Dionysos zu lüften und die triumphierenden Schmerzenszüge des Erlösers der Menschheit zu zeigen.

Kleist hat in der Geschichte Penthesileas die Geschichte seiner eigenen Seele gedichtet. Er sah sich in ihr als Priester und Seher, Prophet und Opfer zugleich.

Die Geschichte Penthesileas ist der Inhalt der Tragödie. Penthesilea ist ein bezauberndes Lichtwesen, ganz Anmut und Grazie, der Traum und die Erfüllung der unsterblichen Natur, der Vollendung gewordene Gedanke des Schöpfers, unberührt leuchtend im Glanze der ewigen Sonne. Sie ist ein reines Kind, die ewige Jugend selbst — wie sie Kleist sich einst in Guiskard und seinem Volke auf ihrem Todeszuge vorgestellt hatte — die Erfüllung himmlischer und irdischer Schönheit. Und dieses überirdische Wesen ist in den Staat der Amazonen geboren, aus dem Märchendasein des Paradieses in die chaotische Welt geworfen. Auch sie ist dazu bestimmt mit dem Schwerte sich den Mann ihrer Liebe zu erkämpfen. Aber ein Un-erhörtes und Wunderbares ist dem auf sie harrenden Liebeskampfe schon vorausgeeeilt: die Weisagung der sterbenden Mutter Ortrere: „Du wirst den Peleiden dir bekränzen.“ Penthesilea weiß nicht um die furchtbare Bedeutung dieser Worte, sie träumt voraus den Traum

unendlichen Glückes. Und mit der Trauer um die tote Mutter im Herzen bricht sie auf und sie schwingt mit der

Schar der Mädchen flüsternd sich zu Pferd,
Und still und heimlich, wie auf wollenen Sohlen,
Geht's in der Nächte Glanz, durch Tal und Wald,
Zum Lager fern der Auserwählten hin.

Und da sie sich nun dem Skamandros nähert, wo alle Täler vom Trojanerstreite widerhallen, schwindet der Schmerz um die Mutter, und ihrer Seele geht „Die große Welt des heitern Krieges auf“. Herrlich, wie eine überirdische Erscheinung, bricht sie, an der Spitze der Jungfrauen, in die kämpfenden Heere der Griechen und Trojer ein. Ihr Blut jagt durch die Adern, der Kampfesmut der Jugend ist entfacht. Da erblickt sie Achill: und helle Blut färbt ihr Antlitz bis zum Hals herab, als schlüge rings um sie „die Welt in helle Flammenlohe auf“. Das Kind der unbewußten Natur erwacht aus seinem Märchenschlummer zur Liebe. Penthesilea ahnt noch nicht die Bedeutung dieses Augenblicks. Seliges Staunen nur bricht in Worten aus:

„solch einem Mann, o Prothoe, ist
Ortreue, meine Mutter, nie begegnet!“

Sie starrt den Achilles an wie eine himmlische Erscheinung. In diesem Augenblicke aber beginnt ihre Tragödie. Denn in ihrem Erwachen zur Liebe hat sie, die Königin des Amazonenstaates, schon dessen Gesetz gebrochen, sie hat sich, wenn auch unbewußt, den Mann ihrer Liebe erwählt. Und da man sie nun an den Augenblick und ihre Aufgabe erinnert, da kommt ihr der Widerspruch, in den sie gestellt ist, erst zum Bewußtsein. „Verwirrt und stolz und wild zugleich“ ist sie, weil sie in den Zwiespalt ihres Wesens geworfen ist. Penthesilea hat das durch die Weihe an den Gott geheiligte Gesetz des Amazonenstaates gebrochen, noch ehe sie zum Wissen um seine Bedeutung erwacht war. Das ist ihr Schicksal. Das Walten einer höheren Macht ist in ihr, ein höheres Müssen: die ewige Natur selbst, unberührt von den willkürlichen erfundenen Gesetzen der Menschen spricht in ihr als die Stimme Gottes selbst. Das ist ihre Bestimmung, ist göttliche Fügung, und darin liegt das Geheimnis ihrer Sendung. Jetzt aber, seit ihr Wesen im Widerspruch mit ihrem Bewußtsein, mit ihrem Wissen um ihr Amt als Königin der Amazonen steht, jetzt fühlt sie sich beim Anblick Achills „gelähmt, im Innersten getroffen“, wie einen Fluch empfindet sie ihr Schicksal, ihre Sendung. (Das ist der

Augenblick, wo Kleist Penthesilea ins Widerspiel zur Jungfrau von Orleans setzt: auch diese ist beim Anblick Lionels gelähmt und im Innersten getroffen. Johanna aber weiß, daß sie dem Rufe des Himmels und seinem Gebote untreu geworden ist, sie ist genau in der umgekehrten Lage wie Penthesilea, die unbewußt einem höheren Zwange folgt, entgegen dem Gesetze ihres Staates.) „Trotz und Widerspruch“ ist nun die Seele Penthesileas: in ihr bäumt sich die ewige Natur selbst auf mit der Notwendigkeit ihres Wesens gegen das willkürliche Gemächte menschlicher Gesetze. Nur wenn in Penthesilea diese gewaltige Stimme der Natur in ihr — die Stimme des Genius! — überdeckt wird durch die Stimme des Bewußtseins, des Wissens um ihre Aufgabe als Königin der Amazonen, wird ihr „das kriegerische Hochgefühl verwirrt“. Weil aber die Natur Siegerin bleiben muß gegenüber dem menschlichen verirrten Bewußtsein und Wahne im Gesetze des Amazonenstaates, deshalb wächst Penthesilea nun zur Gigantin auf: kosmische Kräfte walten in ihr mit der unerbittlichen Notwendigkeit des Weltgesetzes. Penthesilea wird zur personifizierten Urgewalt der reinen unentstellten Natur selbst wie sie am ersten Tage der Schöpfung war, die Grazie wird zur Tänzerin dionysischer Besessenheit. Gerade weil Penthesilea so rein und erhaben ist, kommt der Gott über sie. Das gibt ihrer Erscheinung nun das Ungeheure, Maßlose — ihr, die doch gerade das ewige göttliche Maß, das göttliche Gesetz selber ist, mitten in einer Welt der Willkür und des Scheines! In diesen ungeheuren Zwiespalt gestellt, muß Penthesilea nun die Tragödie ihres Lebens erleiden als Seherin und Prophetin, Priesterin und Opfer zugleich. Die Sprache der Welt ist verkehrt, der schroffe Dualismus von Sein und Schein, wie Kleist ihn empfand, ist aufgerissen in seiner ganzen wilden tragischen Unerbittlichkeit. Das liebende Weib, das ganz Hingebung ist, muß als wilde Kriegerin sich zeigen! Von unnachahmlicher Schönheit ist der Zug, wie in Penthesilea sich die erwachende jungfräuliche Scham hinter ihrer Erscheinung als der Amazonenkönigin verbirgt, und wie gerade in diesem erhabenen Zuge der Keim zur tragischen Verwicklung liegt. Diese wächst nun aus der zar-
testen ersten Regung empor zu gigantischer Größe, und ihrer unheimlichen Entladung vermag sich keine irdische Gewalt mehr zu widersetzen:

„eh' würdest du

Den Strom, wenn er herab von Bergen schießt,
Als meiner Seele Donnersturz regieren.“

Sowächst Penthesileas Schicksal empor, übermenschlich, ungeheuer, mit der Notwendigkeit des Naturgesetzes. Das ist das Geheimnis ihres Busens, das Rätsel ihrer Brust. Und als deshalb die Amazonen nach halbem Siege heimkehren wollen um das Fest der Rosen zu feiern, da flammt in ihr die Empörung auf, und nun ruft sie erst zum Kampfe. Und jetzt wird dies „wunderbare Weib“ „halb Furie, halb Grazie“, die wilde Jagd beginnt, es gibt kein Halten mehr. Jauchzend zieht sie, nein tanzt sie dem Helden entgegen. Wie überirdische Erscheinungen stehen sie, im Waffenglanze auf dem Streitroß funkelnd, zum Kampfe zwischen den Heeren sich gegenüber, die Kräfte brechen los, und sie „schmettern wie zwei Sterne aufeinander ein“. Schwer getroffen sinkt Penthesilea vom Pferde, das zarte Geschöpf vor dem unbefiegten Achill. Da trifft ihn „der Sterbenden“ Blick, und in ihm liest Achill ihre „unermessliche Liebe“. Waffenlos folgt er der Königin, die Amazonen wollen ihm die Ohnmächtige entführen.

Penthesileas Seele aber ist zerschmettert wie ihre Brust. Das Ungeheure, das Unmögliche ist geschehen, sie mußte den Widersinn dieses Daseins erfahren: Achill hat die ungesprochene Sprache dieses Wesens nicht verstanden, als sie ihm entgegentanzte zum Kampfe der Liebe, Welten trennten sie von ihm:

— Ist's nicht, als ob ich eine Leier zürnend
Zertreten wollte, weil sie still für sich,
Im Zug des Nachtwinds, meinen Namen flüstert?

Sie will sich dem Gesetze fügen, ihrer Liebe entsagen und heim nach Temiscyra ziehen. Aber da muß sie sehen, daß es nicht mehr möglich ist, der Zwiespalt zwischen ihr und der Welt um sie ist aufgerissen, höhnisch blicken sie die Rosen an, die vorzeitig zum Fest der Liebe gepflückten, Achill wie ihre eigenen Schwestern sind ihr fremd und fern, das Jagen ihres Blutes entläßt sich in Raserei:

Daß der ganze Frühling
Verdorrt! Daß der Stern, auf dem wir atmen,
Geknickt, gleich dieser Rosen einer, läge!
Daß ich den ganzen Kranz der Welten so,
Wie dies Geflecht der Blumen, lösen könnte!

— ♀ Aphrodite!

Achill naht, die Amazonen glauben zur Ausnützung des Sieges. Penthesilea sieht sich als Besiegte, wie Achill sie am Siegeswagen schleifen wird gleich Hektor. Die Schönheit ihres Wesens ist in

wilde Entrückung verkehrt, maßlos, unbegreiflich: ihr töricht Herz, das ist ihr Schicksal. Wahn beginnt sie zu umfassen, der ihren ungeheuren Schmerz erbarmend in sich löst, und sie blickt in die Sonne auf und will sie fassen,

Helios,

Wenn er am Scheitel mir vorüberfleucht,

bei seinen goldnen Flammenhaaren zu sich niederziehen. Ohnmächtig sinkt sie in Prothoes Arme, ihrer Seelen Schwester. Während die Griechen die Amazonen verfolgen, kommt Achill um der Erwachenden seine Liebe zu bekennen und seine Gefangenschaft durch ihre Liebe. Ihr Wahn wird Wirklichkeit auf einen Augenblick, der Traum der Liebe wird Wahrheit in dieser traurigen Welt. Jetzt wird Penthesileas Wesen offenbar, die Hülle der wilden Amazone fällt, die Furie schweigt, und die Grazie singt den Gesang von der unsterblichen Liebe:

Nun denn, so sei mir, frischer Lebensreiz,
Du junger, rosenwang'ger Gott, begrüßt!
Hinweg jeht, o mein Herz, mit diesem Blute,
Das aufgehäuft, wie seiner Ankunft harrend,
In beiden Kammern dieser Brüste liegt.
Ihr Boten, ihr geflügelten, der Lust,
Ihr Säfte meiner Jugend, macht euch auf,
Durch meine Adern fleucht, ihr jauchzenden,
Und laßt es, einer roten Fahne gleich,
Von allen Reichen dieser Wangen wehn:
Der junge Nereidensohn ist mein!

Die dämonischen Kräfte der willkürgestörten Welt lösen sich zu seliger Harmonie, und die Harmonie des Kosmos blüht wie am ersten Tage der Schöpfung in der Schönheit Penthesileas, strömt als Jubelruf von ihren Lippen, und zwingt den Geliebten zu ihren Füßen nieder. Seliges Vergessen der argen Welt entbindet die Seelen der Liebenden zur himmlischen Einheit wie sie war einst zwischen dem ersten Menschenpaare im Paradiese. Rosenkränze flücht Penthesilea mit Prothoe am Stamme der Eiche, hinter dem sich Achilles verborgen hatte vor der Erwachenden, während die Jungfrau um sie die Liebeshymne anstimmen. Und Penthesilea bekränzt den Geliebten und flücht ihn ganz in Kränze ein, und während er sich zu ihren Füßen schmiegt, erzählt sie ihm die Geschichte vom Amazonenstaate und von ihrer Bestimmung. Staunend horcht Achill, ahnend erfährt er den Sinn ihrer Sendung und das

Geheimnis ihres liebenden Herzens. Aber wie Penthesilea nun erzählt, wie sie ihn gefunden, den „Lieben, Wilden, Süßen, Schrecklichen, — Den Überwinder Hektors“, — da ist der Traum vom Paradiese zu Ende, die entsetzliche Wirklichkeit bricht wieder herein: die Griechen werden von den siegreichen Amazonen zurückgedrängt, und Penthesilea muß erfahren, daß sie wirklich die Gefangene Achills ist. Er will sie heim nach Phthia nehmen um sie zu seiner Königin zu machen. Achills Wildheit erwacht, Penthesilea, nun ganz hingebendes Weib geworden, zittert vor ihm. Der Kampf der Liebe ist wieder entflammt, und das tragische Mißverstehen bereitet das Verhängnis. Achill begreift ihr Verlangen nicht, daß er ihr nach Temiscyra folgen soll, das schwache Weib hat ja dem Manne zu folgen! Er sieht nicht, daß im Verlangen Penthesileas die Forderung der Sühne verborgen ist für die einst den Frauen angetane Schmach, daß er, der Held, die Verkörperung der Männlichkeit, das durch die Männer einst verletzte Weltgesetz der Liebe und ihrer freien schenkenden Wahl und Bestimmung wieder herstellen, den Frauen die geraubte metaphysische Freiheit zurückgeben soll! Was er nicht leisten will — als zweiter Adam gleichsam sühnend, was der erste in jenem Äthioperkönig mit seinen Kriegern verbrach — das muß nun Penthesilea auf sich nehmen: durch die Verkehrung ihres eigensten Wesens in der Willkür und dem Wahne der Welt zur Wahrheit dringen. (Das ist der Sinn der Äußerung Kleists, wenn er von Käthchen sagt, sie sei „ein Wesen, das ebenso mächtig ist durch gänzliche Hingebung, als jene — Penthesilea — durch Handeln:“ das Wesen des Weibes ist Hingebung, nicht Handeln. So ist die Gefühlsverwirrung in Penthesilea begründet: die Verkehrung ihrer Natur.) Und weil Achill das nicht begreift und Penthesilea in ihrem entsetzlichen Schmerz und furchtbaren Erwachen aus dem Traum der Liebe zurückläßt, treibt er sie der Katastrophe entgegen.

Aus Treue und Liebe zu ihrer Königin haben die Amazonen nochmals den Kampf gewagt und sind nicht heimgekehrt nach Temiscyra, und sie haben alles wieder verloren um Penthesileas willen: die Gefangenen sind ihnen wieder entrisen. So beginnt die tragische Verstrickung Penthesileas. Sie flucht denen, die ihr alles opferten, weil sie nur in Achill noch lebt — ihr glühender Liebeswunsch hebt sie über jede Rücksicht auf Heimat, Volk und Vaterland hinweg. Aber da sie nun hört, daß alle Opfer umsonst gebracht sind durch

ihre Schuld, da wankt sie und bricht in sich zusammen — alles ist ihr zerronnen, der Traum der Liebe wie Heimat und Vaterland. Sie hat sich in tragische Vernichtung verstrickt durch ein höheres Müssen. Das eben treibt sie ihrem Schicksal zu. Denn in dem Augenblick, da sie vernichtet in sich zusammenbricht, kommt der Herold Achills: der Geliebte läßt sie nochmals zum Kampfe fordern, um, wie er glaubt, „einer Grille, die ihr heilig“, zu genügen, sich von ihr besiegen zu lassen und ihr nach Temischra zu folgen. Penthesilea aber, in der tödlichen Verwundung ihres liebenden Herzens, sieht sich verhöhnt und in ihrem Innersten geschändet von dem, dem sie alles geopfert hat — die Ursünde scheint durch Achilles nochmals wiederholt zu werden in erhöhter, bewußter Verhöhnung der Liebe des Weibes — und jetzt bricht der letzte Damm ihrer Kraft und gibt sie dem Wahnsinn preis. Das entsetzlichste Mißverständnis ist in dieser Welt der Willkür und des Scheines heraufbeschworen, reinste Liebe in die Maske des Hasses gekleidet. Achill, der harmlose Tor, hat das Geheimnis dieser Liebe nicht begriffen und muß seine Torheit mit dem Leben bezahlen.

Während er, zum Scheine mit einem Spieße „arglos ausgerüstet“, ihr entgegengeht um in Liebe zu ihren Füßen zu sinken, tanzt sie

In der Verwirrung ihrer jungen Sinne,
Den Wunsch, den glühenden, ihn zu besitzen,
Mit allen Schrecknissen der Waffen rüstend

der Mänade gleich durch die Felder, von Hunden und Elefanten umheult und umbrüllt, um den Geliebten zu vernichten. Die Grazie, das Kind, ist zur Furie geworden. Und sie erreicht den Geliebten, spannt den Bogen, daß sich die beiden Enden küssen, und jagt dem Fliehenden den Pfeil durch den Hals. Und während Achill sich röchelnd überschlägt, heßt sie die Hunde auf ihn und reißt ihn beim Helmbusch nieder. Sterbend rührt er ihre Wange an und ruft:

„Penthesilea! meine Braut! was tust du?
Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?“

Sie aber schlägt mit den Hunden ihre Zähne in seine Brust, und Blut trieft ihr von Mund und Händen herab, da sie sich vom furchtbaren Geschehnisse der Vernichtung erhebt. Starr steht sie, in ihrem Wahnsinn zur Göttin des Entsetzens geworden, blickt ins Unendliche hinaus und schweigt. Dann schultert sie den Bogen, bekränzt sich mit Nesseln,

und schreitet mit der Miene der Siegerin hinter der Leiche Achills. Penthesilea winkt, daß man die Bahre zu der Oberpriesterin Füßen niederlege: nun ist dem Geseze der Amazonen Genüge getan. Kein Wort kommt mehr über Penthesileas Lippen, ihre stummen Gebärden machen das Blut der Frauen erstarren. In ihrem Blicke nur, mit dem sie die Oberpriesterin bannt, liegt die furchtbare Anklage gegen das Gesez ihres Staates, und in ihrem Schweigen ist das Entsezen der Greuel, der Früchte dieses Gesezes. Die Oberpriesterin kann diesen Blick nicht ertragen, sie schreit auf und wirft Penthesilea den Schleier ins Gesicht:

Du blickst die Ruhe meines Lebens tot.

Penthesilea hat ihre Aufgabe erfüllt. Sie betrachtet den Pfeil, mit dem sie den Hals des Geliebten durchschossen hat, wischt ihn ab und steckt ihn in den Köcher. Dann schüttelt sie, die immer noch im entsezlichen Schweigen gebannt ist, ein Schauer zusammen. Der Bogen des Amazonenreiches, der ihr als der jungen Königin einst im Tempel des Mars von der Oberpriesterin übergeben wurde, entstürzt ihrer Hand und fällt klirrend zu Boden, wie er einst der großen Tanaïs, der ersten Königin des Amazonenstaates, bei seiner Gründung entstürzte: das Gesez der Amazonen ist erfüllt für ewig, ihr erlittenes Unrecht gesühnt. Und nun, da dies alles vollbracht ist, beginnt der entsezliche Wahn, die heilsame Auswirkung der geknechteten Natur in Penthesilea, sich zu lösen, eine Träne — „O Diana! Welch eine Träne!“ — wischt sie sich aus den Augen, menschliche Empfindung kehrt zurück, und mit ihr beginnt das furchtbare Erwachen. Prothoe, ihrer Seelen Schwester, sezt sich mit ihr auf einen Stein, wie einst, da sie Rosenkränze geflochten für den Geliebten. Man bringt ihr ein Becken mit Wasser um sie zu reinigen. Penthesilea aber läßt sich davor auf Knieen nieder und begießt sich ihr Haupt mit Wasser. „Wie ein junger Schwan“ taucht sie es ganz nun ein, und im Erwachen ihrer gereinigten Seele wie ihres Körpers kehrt ihr die Sprache wieder, eine selige Verzückung überkommt sie wie eine Erlöste und sie glaubt sich in Elysium. Der Traum vom Paradiese kehrt wieder, ganz reif zum Tode fühlt sie sich, und sie könnte gleich des festen Glaubens sterben, daß sie sich den Peliden überwand. Unruhe aber ergreift sie, da man hinter ihr flüstert — noch einmal kommt ein seliger Augenblick, Achill stand ja schon einmal hinter ihr um sich ihr zu Füßen zu werfen! — die Amazonen

wollen den Leichnam entfernen. Penthesilea aber sieht die Bahre, die Erinnerung kehrt zurück, und nun ist es um sie geschehen. Unmöglich wäre es nicht, daß sie das blutige Werk vollbrachte.

Und gilt's den Meisterschuß ins Herz des Glückes,
So führen tück'sche Götter uns die Hand.

Sie sieht die blutigen Rosen um sein Haupt, den Kranz der Wunden, aus denen Blut wie rote Knospen niederfällt. Und sie fragt nicht wer ihn tötete, sondern wer ihn so geschändet, wer „den Toten tötete“, wer

..... bei diesem Raube
Die offene Pforte ruchlos mied, durch alle
Schneeweißen Alabasterwände mir
In diesen Tempel brach; wer diesen Jüngling,
Das Ebenbild der Götter, so entstellt,
Daß Leben und Verwesung sich nicht streiten,
Wem er gehört

daß die Liebe, im Tode noch untreu, sich von ihm wenden muß? Und als die Oberpriesterin, die Vertreterin des Gottes und des Gesetzes, ihr sagt, daß sie selbst es war, da schleudert Penthesilea ihr entgegen: „Du Höllenfürstin, im Gewand' des Lichts“ . . . der Hohn auf ihre Liebe zeigt sein teuflisches Gesicht. Aber nun will Penthesilea es hören, wie es war, aus der Oberpriesterin Mund, denn die muß es wissen, wie man das Gesetz erfüllt! Penthesilea küßt den toten Geliebten — „Küsse, Bisse“, das reimt sich in dieser Welt — die Welt versinkt um sie, sie hat nichts mehr in ihr zu tun, ihre Schuld ist beglichen. Und nun wächst ihr Wissen aus ihrem namenlosen Schmerze, das Wissen um den Wahn und Schein dieser Welt, denn sie hat ihn durchkostet wie keine sonst von den liebenden Frauen — und sie hebt sich empor: die Priesterin und Prophetin ihres Volkes hat sich und ihre Liebe für dies Volk geopfert, sie hat im Opfer die Welt besiegt, und nun ist sie mächtiger geworden als das Gesetz. Königlich richtet sie sich auf, seherisch spricht sie die machtvollen Worte:

Der Tanais Asche, streut sie in die Luft!

.....
Ich sage vom Gesetz der Frauen mich los,
Und folge diesem Jüngling hier.

Der Amazonenstaat ist nicht mehr, das Gesetz der Frauen gilt nicht mehr. Penthesilea aber vollendet nun ihr Werk: das Gefühl

der Vernichtung steigt in ihrer Seele auf, der Vernichtung des Scheins und Schleiers der Welt, und sie bringt ihr letztes Opfer und bezahlt ihre letzte Schuld: die ihres eigenen Lebens. Mit dem „Gifte“ der Reue trinkt sie dies Gefühl und spitzt es sich auf „der Hoffnung ew'gem Amboß“ zum Dolche, und sie tötet sich mit diesem Dolche: Penthesilea stirbt an der Erkenntnis der Welt, im Wissen um ihren Wahn, und sie besiegt ihn, indem sie hinsinkt in den Tod, mit gebrochenem Herzen.

Penthesilea stirbt den Liebes-, Sühne- und Erlösungstod. Ihr ganzes Sein, ihr Wesen ist Liebe, die Verkörperung der Liebeskraft der ewigen Natur. Sterbend löst sie den Fluch auf, der auf dem Amazonenstaate und damit auf der Menschheit lastet. Sie erlöst den Staat vom Geseze des Irrtums um das ewige Gesez der Wahrheit wieder einzusetzen. Durch die Größe seiner Liebe hat dies Heidenkind, rein und treu aus seinem unsterblichen Wesen lebend, den Weg der Wahrheit gefunden, und so erringt es durch seine Liebe im Tode das ewige Leben. Penthesilea geht nicht in die Vernichtung ein, im Gegenteil: aus der Reue, d. h. aus der Erkenntnis des Irrtums und der Sünde dieser Welt — sie hat sie auf sich genommen in stellvertretendem übermenschlichem Leiden — wachsen die Hoffnung und der Glaube an die Unsterblichkeit in ihr auf. Der Wahn des Heidentums löst sich auf in der Wahrheit des Christentums. An die Stelle des Mithus von den Amazonen tritt das Symbol von der Erlösung der Menschheit durch den Gottessohn selbst, vom Geheimnis des Christentums. Penthesilea, das mythische Heidenkind, macht den Weg wie ihn Kleist im „Marionettentheater“ gezeichnet hat: unbewußt, zeitlos geht sie aus dem Schoße der ewigen Natur hervor — die Kraft ihrer Liebe ist die Gotteskraft in der Natur selbst — und als Grazie, beherrscht vom Schwerpunkt der Welt, von Gott selbst in der Maske des Naturgottes Dionysos, erleidet sie, tanzend wie die Marionette, die Tragödie des Lebens, um aus Wahn und Irrtum triumphierend und tanzend aufzugehen im „unendlichen Bewußtsein“ Gottes.

Man hat an dieser Dichtung die Hysterie getadelt, das Verzernte, Entsetzliche und Schreckliche, ja Sadistische in Penthesilea als des Dichters eigenem Seelenbilde. Wäre Penthesilea nur das psychologisch getreue Abbild einer kranken Menschenseele, so wäre die Dichtung als psychologisches Meisterstück von höchster Bedeutung für den For-

scher, aber sie hätte keinen Anspruch auf ihre Geltung als religiöses Kunstwerk. Aber in Penthesilea erscheint der Konflikt der unerlösten Menschheit überhaupt, weil der Dichter aus der bloß empirischen Psychologie zur Metaphysik, in das zeitlose Sein der Menschenseele, hinabsteigt, und so die Tragödie Penthesileas zum Symbol der Tragödie der erbsündebelasteten Menschheit und ihrer Erlösung erhebt. Mag die Kritik darin einigermaßen begründet sein, daß es dem jungen Dichter nicht überall gelungen ist die Psychologie ins Symbolische zu erheben und so die religiöse Tiefe zu gewinnen — Goethe und Schiller haben mit neunundzwanzig Jahren auch erst gelernt — entscheidend ist, daß Kleist durch die Aufdeckung der religiösen Hintergründe aller psychischen Konflikte den wahren Grund der Krankheit der Seelen in der Welt in ganz unvergleichlicher Großartigkeit und schauriger Schönheit gezeigt hat. Damit ist erst die Quelle aller „Hysterie“ gefunden, und mit ihr verändert sich das Weltbild vollkommen, aus der Flachheit des freigeistigen Optimismus, wie ihn naturalistische Zeiten in sich bergen und zu überwinden suchen, zur Tiefe ewiger Wahrheit. Die „Hysterie“ in Penthesilea ist objektiv geworden, d. h. Penthesilea zieht nur die Konsequenz der Willkür in der Welt überhaupt, hier im Amazonenstaate, indem sie das Gesetz der Willkür ganz erfüllt und gerade dadurch im Tode aufhebt — sie allein hat die letzten Tiefen und Hintergründe des Lebens aufgerissen und führt so zu ihrer Erkenntnis. Die Sünde der Menschheit überhaupt im Konflikt mit dem Weltgesetze, dem ewigen Gesetze Gottes, das ist die Quelle aller Hysterie. So wird diese Tragödie zur Tragödie religiöser Erschütterung, weil jeder einzelne in ihr sein eigenes Bild, ins Große erhoben, wiedererkennt. Kleist hat aus persönlichster Qual, aus dem Wissen um den Konflikt seiner Sendung mit seiner eigenen Schuld und dem verstockten Bewußtsein seiner Zeit, der Menschheit überhaupt, dies Werk als persönlichstes Bekenntnis geschaffen. Penthesilea ist das Opfer ihres Volkes, wie Kleist es an sich selbst erfuhr, und wie er sich zur Erlösung bestimmt und berufen fühlte, suchte er in Penthesilea das Bild um als Dichter seine Tat zu vollziehen. Daß Kleist zuletzt Hand an sich legte, war der entsetzliche Sieg des Wahnes über den Armen, desselben Wahnes, den Penthesilea gerade besiegt durch ihren symbolischen Erlösungstod: den Glauben, an dessen Schwelle er in seiner Dichtung führt, hat Kleist im entscheidenden Augenblicke nicht aufzubringen ver-

mocht, in erschütternder Weise bestätigend, was Prothoe, Penthefileas guter Genius, sagt: „Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel.“

Schiller hat an Goethes Iphigenie getadelt, daß sie zu sittlich sei. Er empfand ihre Losgelöstheit von der Realität des Lebens, von der historischen Wirklichkeit. Alles Mythische und Historische ist in ihr aufgehoben durch die Vergeistigung. Dies wunderbare Wesen der seelischen Schönheit und des Maßes — in ihr hat Goethe die ihm eigene Gottesgabe der persönlichen Einheit und Harmonie in die Monumentalität der Gestalt erhoben — täuscht gerade durch seine Vollendung hinweg über die historische Tatsache, daß die Wahrheit des Lebens, das Christentum, nur auf dem Wege des Kreuzes in die Welt gekommen ist. Goethe hat die Geschichte und den Mythus verleugnet und mitten in das achtzehnte Jahrhundert und seine geistige Verfassung hinein Iphigenie gerufen. Es ist viel schwerer, in Goethe die sentimentalische Verfassung des achtzehnten Jahrhunderts zu erkennen, das also, was zeitlich und somit schwächlich an seiner Dichtung ist, als in Schiller, weil im Dramatiker das durch und durch Undramatische sofort in die Augen springt. In Iphigenie ist das sittliche Bewußtsein des Christentums wesentlich geworden, in ihr — der heidnischen Priesterin des achtzehnten Jahrhunderts! Man stelle ihr die Iphigenie des Euripides gegenüber, um den gewaltigen Unterschied der Goetheschen Idealgestalt von der wirklichen heidnischen Priesterin zu erkennen. Auch Goethe ist hier „Idealist“ und also — sentimental. Schiller vermifste in Iphigeniens Geistigkeit die wirkliche heidnische Priesterin. Gerade das aber, was Goethe in seiner Dichtung aufgehoben hatte, das Historische und Mythische, hat Kleist als die Grundlage der Kunst erkannt, auf der und aus der heraus als dem eigentlichen Lebensträger ein solches Kunstwerk erwachsen muß. Im Mythus ist die wirkliche Religiosität des Heidentums gegeben, und die Geschichte nur birgt die wirkliche Wandlung, den Weg aus dem Heidentum zum Christentum. Die Verleugnung der historischen Realität aber ist gerade das Kennzeichen des Freidenkertums: man macht sich „frei“ von aller Bindung, man hebt die Geschichte auf und mit ihr die Wirklichkeit. Man wird „ideal“ und damit sentimental! Man hat den Zusammenhang mit dem wirklichen Lebensstrom verloren, und sucht ihn nun irgendwo, z. B. im Griechentum. In Goethe war, als er die Iphigenie dichtete, die freidenkerische Seite stark genug, um sich hinter

der humanen Erscheinung des Heidentums zu verstecken. Die Figur des Thoas, des humanen Heiden, ist nicht die wirkliche Verkörperung des heidnischen Geistes, wie ihn das Christentum zu besiegen hatte und noch hat. Goethe selbst fand ja später seine Iphigenie „ganz ver-teufelt human“. Daß aber — was er aus dieser Einsicht gleichsam erläuternd und entschuldigend hinzusetzte — alle menschlichen Gebrechen reine Menschlichkeit zu sühnen vermöge, ist ein kühnes Wort: Kleist hat es jedenfalls nicht mehr gelten lassen. Die Entsühnung des Orestes aber, seine Erlösung vom Fluche, bringt keine Kraft reiner Menschlichkeit zustande, wenn nicht „die Liebe von oben“ eingreift. Iphigenie ruft betend die Hilfe der Götter an (III, 3), daß sie die „Sinsternis des Wahnsinns“ von Orest nehmen, worauf Orest „zum ersten Male reine“ Lebensfreude empfindet: „Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz.“ Ausgelassen ist hier der Kreuzweg des Erlösers und der Glaube des Erlösten. Es ist alles zu unsinnlich, zu geistig, unwirklich, unhistorisch: Goethe dichtete das griechische Heidentum des achtzehnten Jahrhunderts!

Was Goethe in Iphigenie umgangen und verdeckt hat, hat Kleist gerade wieder aufgedeckt. Natur und Geschichte wurden ihm die Grundlagen seiner Tragödie, und damit gewann er für das wahrhaft religiöse Drama zurück, was das Freidenkertum ausgeschaltet hatte. Das war seine Tat.

Penthesilea fühlt sich wie Orest von Erinnyen verfolgt, als sie, das Gesetz des wahnbefangenen Heidentums erfüllend, im Wahne sich den Geliebten erkämpfen will. Sie nimmt mit dem Gesetze der Amazonen auch seinen Fluch auf sich, die Gestalt der Priesterin Iphigenie und des Opfers Orest vereinigend. Und nun muß sich im Gegensatz zu „Iphigenie“ das Opfer wirklich vollziehen, worauf erst die Wandlung erfolgen kann. Es führt kein anderer Weg zur Wahrheit! Das Dämonische in Penthesilea ist wie in Orest das Gesetz der Rache; von ihm wird das Heidentum beherrscht. Penthesilea nimmt dies Gesetz auf, es wirkt sich in ihr aus, und im Tode hebt sie es auf: die Wahrheit siegt über den Wahn, wie in Iphigenie. Penthesileas Weg führt aus der keuschen Unbewußtheit der Natur, durch die Verwirrung ihrer jungen Sinne durch das Gesetz der Amazonen, zur Reife „unendlichen Bewußtseins“, nämlich im Aufgehen im unendlichen Willen Gottes — dem wahren Gesetz! — und durch ihn zum ewigen Leben und zur ewigen Vereinigung mit Achill.

Goethes „konziliante Natur“ umging die Tragödie, indem er die Geschichte ausschaltete und mitten in der heidnischen Welt die Wahrheit des Christentums in Iphigenie erscheinen ließ. Iphigenie spielt die Rolle des Erlösers selbst.

Kleist, der große Tragiker, erkannte hier gerade den ungeheuren Bruch in der Welt und sah, daß er nur tragisch zu heilen war. Hier lag die Sendung seines Genius.

Aus der Tiefe der geschauten Tragik ist die ungeheure Macht dieser Tragödie geboren. Die Urkräfte der Natur selbst sind in Penthesilea entbunden und stürmen mit ihr zum Tode. Wie ein leuchtender Stern taucht sie auf, die Nacht der Welt erhellend, und schießt durch den unendlichen Raum, um durch ihren rasenden Lauf selbst in Brand zu kommen und den Weltbrand zu entfachen, die Götterdämmerung der Antike, aus deren Flammenlohe der Phönix eines neuen Lebens steigt. Der Rhythmus seines eigenen Wesens braust in dieser persönlichsten Dichtung Kleists, und in der völligen Einung von Blut und Geist in der Gestalt der Königin liegt das Geheimnis und der Zauber dieses Werkes. Vom ersten bis zum letzten Worte geht ein Zug sieghaften Müßens, der Rhythmus der Welten selbst, aus deren Schau es geboren ist: bald dunkel dämonisch glühend die Macht der Vernichtung und des Todes enthüllend, bald schmetternd und gellend den Riß in der sündigen Welt verkündend, bald tanzend und frohlockend in Glanz und Blütenpracht den Zauber und Traum paradisiischen Lebens vollendend. Nirgends ist das Wilde, Entsetzliche um seiner selbst willen da, immer ist es gelöst und erhoben in der Vollendung der Form, im Tanz der Sprache. Die Meisterschaft der Gegensätze, wie sie Kleist im Blute lag, ist hier auf der Gipfelhöhe seines Könnens: von der Hölle zu den Himmeln stürmt er hin, alle Klänge teuflischen und englischen Seins zu einer mächtigen Symphonie entfaltend, und in der Kunst der Harmonisierung gehen alle Widersprüche auf, in den Klängen der Märchen und der Träume, wie sie dieser rätselvollen Brust entstiegen. Ein solches Werk ist freilich kaum zu spielen, weil die Engherzigkeit und Schwere auch der vollendetsten Darstellung nur hemmend und illusionvernichtend wirken kann, und die geforderte Unendlichkeit der Phantasie hier nur Beschränkung, wenn nicht völlige Zerstörung erfahren muß. Die Musik des Werkes ist in der schauspielerischen Darstellung kaum zu fassen. All diese Schwierigkeiten hat Kleist am deutlichsten gesehen und ihren

letzten Grund im „Marionettentheater“ verraten. Hugo Wolf hat schon im „Amphitruon“ die „wahre göttliche Komödie“ erkannt und dies „Wunderwerk“ vertonen wollen, und er hat die „furchtbare Schönheit“ der „Penthesilea“, die in der Einheit von Seelenton und Sprache liegt, in unsterbliche Klänge zu fassen versucht. Goethes Kritik reichte an diese Welt nicht entfernt heran, und wie die Musik blieb ihm der religiöse Grund der Tragödie verschlossen.

Der religiöse Grund dieser Tragödie bringt gerade ihre Musik hervor, und aus der musikalischen Klangwelt wächst der ungeheure Raum der Dichtung auf. Der Mythos geht in der Tiefe des Mysteriums auf, und der Einheit und Unendlichkeit der Vision entspricht die innere Geschlossenheit und Unendlichkeit ihrer Form zugleich. Die epische Ferne verdichtet sich zur dramatischen Gegenwart, und in ihr muß der Raum der Dichtung zusammenschießen. Kleist hält die antike Einheit der Szene fest, aber nur um die Unabhängigkeit des inneren Auges von der örtlichen Bindung im Wechsel von Szenen zu bewahren und seine visionäre Kraft durch die Phantasie schrankenlos entfalten zu können. Auf die eine, durch die ganze Dichtung festgehaltene Szene zieht Kleist in zentraler Projektion wie auf einen Punkt die epische Ferne zusammen, um aus diesem einen Punkt die Schau ins Grenzenlose wieder dramatisch zu gestalten. Diese Szene ist nur der körperliche Lichtpunkt, auf den der Dichter sein Auge gerichtet hält bei der Entstehung seiner Vision, wie Kleist es im Aufsatz über die Verfertigung der Gedanken beim Reden geschildert hat, hier nun in der höchstmöglichen Vollendung. Auf diese Szene hin wogt und braust aus dem Unendlichen das Geschehen und durch sie hindurch wieder ins Unendliche hinaus. Deshalb ist das, was auf der Szene geschieht, oft gar nicht die Hauptsache, sondern dies Geschehen wird überall durchbrochen vom inneren Auge, das aus den akustischen Offenbarungen, die es erfährt, durch die unbegrenzte Schaukraft der Phantasie, sich kosmische Maße vorgezaubert sieht. Das aber ist die unvergleichliche Kunst Kleists, daß er durch seine Sprache die Entfaltung dieser gewaltigen Gesichte nicht der subjektiven Willkür überläßt, sondern sie objektiv bestimmt. Die dramatische Schilderung trägt das Geschehen heran und hinaus, und in der Höhenschau (im dritten, siebenten und zweiundzwanzigsten Auftritt) ist die von ihm äußerst kunstvoll ausgebildete dramatische Verbindung des Geschehens in der Szene mit dem im unendlich um sie gebreiteten Raume geschaffen.

Aus der kosmischen Kraft und Tiefe der Vision und der im Schicksal Penthesileas objektiv gegebenen Spannung entsteht das ungeheure Tempo der Dichtung. Der Sturm der in Penthesilea entfesselten Urkräfte der Natur ist nur der sinnlich erfassbare Teil der metaphysischen Größe dieser Tragödie. Alles Zeitbewußtsein ist ausgeschaltet, hier gibt es nur mehr ein Zeitgefühl, weil alle Relativität überwunden ist und kein Maß mehr übrig bleibt: der Tanz der Welten selbst wirbelt hier vorüber. Der Kampf des Seins und des Scheins, der Wahrheit und des Wahnes, des Himmels und der Hölle kommt in Penthesilea zur Entscheidung. Aus dem unbewußten Sein im Schoße der ewigen Natur taucht dies Kind des Paradieses auf, wird hineingerissen in den chaotischen Wirbel der Welt, um in ihrem Tode das Chaos aufzulösen in die Harmonie, den Sphärengefang des göttlichen Schöpfungswerkes. Penthesileas Wesen ist Tanz und Gesang auch in der Tragödie des Lebens, und um sie und durch sie allein tanzt die Wunderwelt dieses Dramas, mit ihr stürmen die Heere durch den Raum wie Myriaden von Sternen um eine kreisende Sonne.

Diese Tragödie ist deshalb nicht architektonisch in sich geschlossen, nach plastischen Gesetzen und optischen Maßen aufgebaut, sondern es schwingt zwischen Unendlichkeit und Unendlichkeit, als Blitzerscheinung in der endlosen Nacht der Welt. Das innere Anwachsen aus einem unendlich fernen Lichtpunkt, das Heranrollen und -wogen des Geschehens, sein Sichtbarwerden, sein überirdisches Dasein und sein Verlodern, Verschwingen und Verklingen in der Unendlichkeit, das ist die Form dieses Dramas. Seine Gesetzmäßigkeit ist deshalb nicht plastisch fixiert, sondern rhythmisch bedingt und in sich genau so klar und vollendet wie der klarste durchdachte Bau eines klassischen Dramas. Auch die Momente, die im klassischen Drama das Szenengefüge bestimmen, sind hier gegeben, mit der gleichen Betonung, nur daß sie jetzt wie Knotenpunkte im Klang- und Wellenmeer des Ganzen erscheinen. Die kontrapunktische Ordnung der Dichtung wächst aus ihrer Metaphysik hervor, aus der Tragik Penthesileas, ihrem Schicksal und ihrem Sein, das sich in zwei tragischen Momenten entrollt, hervorgerufen aus ihrem tragischen Verhältnis zum Amazonenstaate und aus dem zu Achill. Dementsprechend erscheinen zwei erregende Momente im Auftreten und im Willensentschlusse Achills und Penthesileas zum Kampfe.

Das gewaltige Heranwogen des Geschehens vollzieht sich im ersten bis dritten Auftritt. Aus der Erzählung wird die dramatische Schilderung und diese bricht auf in dramatisches Geschehen selbst: das sind die drei Stufen der Exposition. Wie sich die Bewegung aus dem unendlich fernen Lichtpunkt löst und heranbraust um in der Höhenschauszene des dritten Auftritts schon die ganze kosmische Pracht dieses Dramas wie in einer Lichtrose zu entfalten, das ist mit dem glücklichen Wurf ausschließlicher Einmaligkeit in der Welt gegeben. Zu übermenschlichen Maßen sind die beiden Heldengestalten Achills und Penthesileas herangewachsen, und nun treten sie auf, in ihrem Willensentschlusse zum Kampfe die dramatische Welt wie in zwei Lichtpolen zusammenfassend, aus denen die Entladung erfolgen muß. Der vierte Auftritt ist in dem Entschlusse des trohigen Jünglings Achilles zum Kampfe nur der Auftakt zum fünften, dem ersten Höhepunkt innerhalb des unendlichen Aufstiegs des Dramas. Hier entscheidet sich Penthesileas Schicksal, die Tragödie beginnt.

Auf dieser ersten tragischen Höhe offenbart sich Penthesileas Wesen und spiegelt sich wider in den Gestalten Prothoes, ihrer „Seelen Schwester“, ihrem „guten“ Geist, und in Asteria, ihrem „bösen“ Geist. Und der ganze ungeheure Widerspruch ihres Seins mit ihrem Berufe als der Amazonen Königin entlädt sich zum erstenmal im Liede ihrer jungen liebebeheißten Seele:

Hebt euch, ihr Frühlingsblumen, seinem Fall,
 Daß seiner Glieder keines sich verlege.
 Blut meines Herzens mißt' ich eh'r als seines.
 Nicht eher ruhn will ich, bis ich aus Lüften,
 Gleich einem schön gefärbten Vogel, ihn
 Zu mir herabgestürzt; doch liegt er jetzt
 Mit eingeknickten Sittigen, ihr Jungfrau,
 Zu Füßen mir, kein Purpurstäubchen missend,
 Nun dann, so mögen alle Seligen
 Daniedersteigen, unsern Sieg zu feiern,
 Zur Heimat geht der Jubelzug, dann bin ich
 Die Königin des Rosenfestes euch! —

Und sie zieht zum Kampfe mit Achill.

Auf die Entfaltung aller dunklen Tiefen und glanzerfüllten Höhen dieser Seele folgt im sechsten Auftritt eine Idylle als Kontrast und Ruhepunkt zugleich. Das Brausen des entfesselten Wettersturmes setzt zum erstenmal aus um den Blick in eine paradiesische Frühlings-

landschaft zu eröffnen: die Rosenszene. In ihr liegt die Ankündigung des ganzen Zaubers der Seele Penthesileas.

Dann aber setzt der Sturm der Bewegung aufs neue ein, und mit gesteigerter Kraft. Im siebenten bis neunten Auftritt — ihnen entsprechen der zweiundzwanzigste bis vierundzwanzigste Auftritt genau als neue Steigerung bis zur Katastrophe — ist nun Penthesileas eigenstes Wesen entbunden, ihr Rhythmus stürmt im ganzen Geschehen. Die Höhenschau ist im siebenten gegenüber der im dritten Auftritt viel inniger mit dem Vorgang auf der sichtbaren Szene verknüpft, durch sie wird das unsichtbare Geschehen unmittelbar in das sichtbare hereingezogen. Die Heldengestalten Achills und Penthesileas wachsen durch diese Art visionär-dramatischer Schilderung ins Gigantische, jedem Maße enthoben. Der Bericht der Oberpriesterin im achten Auftritt — ihm entspricht der der Meroe im dreiundzwanzigsten — ist die Vorbereitung zum neunten Auftritt, wo Penthesilea selbst wieder erscheint. Sie ist im Kampfe Achill erlegen, ihre Tragödie ist im Gange, im Grunde schon entschieden. Wahnsinn und Ohnmacht retten sie vor der Vernichtung. Der neunte Auftritt steht zwischen dem fünften und dem vierundzwanzigsten, dem erregenden Moment und der Katastrophe.

Bis hierher ist der gewaltige Anstieg in einem Zuge durchgeführt; seine Unterbrechung durch die Rosenszene war nur eine Atempause zum stärkeren Einsatz der Kräfte. Nun aber folgt das große Mittelstück mit der paradiesischen Traum- und Liebeszene zwischen Achill und Penthesilea als Höhepunkt, und erst im neunzehnten Auftritt setzt sich der große Zug der Steigerung fort.

Dies Mittelstück ist in sich selbst zu einer eigenen Vision im Geschehen des Ganzen geworden. Es hat seiner Bedeutung entsprechend als Ausblick in das Paradies der zeitlos-ewigen Liebe, wie es Penthesileas Wesen gebührte und wie es in dieser traurigen Welt nicht möglich ist, sondern wie es sie in einer anderen Welt erwartet, seinen eigenen Rahmen und seine eigene Gliederung. Der Rahmen wird gebildet durch den zehnten bis zwölften Auftritt einerseits und den sechzehnten bis achtzehnten Auftritt andererseits. Durch sie wird das Tiefengeschehen des Dramas aus dem Unendlichen ins Unendliche verbildlicht in dem Hin- und Herwogen der Kräfte über die sichtbare Szene. Erst der dreizehnte, vierzehnte und fünfzehnte Auftritt bilden die eigentliche Gruppe der Traum- und Liebeszene,

wo ein gütiger Gott den himmlischen Traum dieser Liebe für einen Augenblick Wirklichkeit werden läßt und die wahre Welt des unsterblichen Lebens erscheint, bevor der Wahnsinn und die Vernichtung über Penthesilea kommen, und sie im Erwachen zum Tode und zum Eingang ins höhere Leben dies hier geschaute Paradies für ewig gewinnt. Auch innerhalb dieser Dreiheit der Szenen vollzieht sich eine Steigerung bis zum eigentlichen Höhe- und Mittelpunkt des Dramas überhaupt im fünfzehnten Auftritt, zu dessen überirdischer Schönheit der dreizehnte und vierzehnte in Stufen hinaufführen. Im dreizehnten bekennt Achill gegenüber Prothoe seine Liebe zu Penthesilea und erklärt, er wolle sie zu seiner Königin machen, im vierzehnten scheint das Unmögliche möglich, der Liebestraum Wirklichkeit zu werden, und Penthesilea begrüßt den Geliebten mit ihrem Triumphgesang. Ihm folgen das Kränzewinden und die Hymne der Jungfrauen. Der fünfzehnte Auftritt aber birgt mit der Bekräftigung des Geliebten und der großen Erzählung vom Amazonenstaate schon die furchtbare Umkehr und das entsetzliche Erwachen, die grausame Zerstörung des Traumes durch die Wirklichkeit.

Der neunzehnte und der zwanzigste Auftritt bringen das doppelt erscheinende tragische Moment in Penthesilea: der erstere das ihrer scheinbaren Verschuldung gegenüber ihrem Staate, der letztere als Folge ihrer vernichtenden Einsicht in den Zusammenbruch ihres ganzen Lebenssinnes wie ihres Königtums die entsetzliche Verwirrung, die sich im Wahnsinn löst — und im Wahnsinn die Annahme der Scheinforderung Achills zum Vernichtungskampfe. Hier ist die Tragik des Lebens zum zerschmetternden Blitztrahl zusammengebrochen.

Und jetzt setzt der Sturm der Bewegung wieder ein, während im einundzwanzigsten Auftritt wie im vierten der harmlose Tor Achilles gegen die Griechen poltert und die Tragik seines Mißverstehens erst die in Penthesilea angelegte vollendet. Wieder wird im zweiundzwanzigsten Auftritt wie im siebenten der Vorgang auf der Szene nur das Schallrohr und der Auslug für das Gewaltige, was sich jenseits ihrer bereitet, nun aber in den wildesten, nur der Phantasie noch faßlichen Greueln. Auf das Triumphgeschrei der Amazonen hinter der Szene folgt die lange Pause des Entsetzens, wo furchtbare Ahnung schon die Katastrophe begleitet. Und dann kommt vom Hügel die Antwort von der Vernichtung Achills durch die Geliebte.

Das Entsetzen ist Person geworden, das „Wort des Greuel-Rätsels“ wankt „bleich, wie eine Leiche“ heran in Meroe — im dreiundzwanzigsten Auftritt. Im episch strengen Bericht Meroes wächst die furchtbar-feierliche Schönheit Penthesileas als Priesterin der Vernichtung auf, durch Totenstille schreitet ihr gespenstischer Schatten heran, bis sie selber kommt — im vierundzwanzigsten Auftritt — um die Geschichte ihres Lebens zu vollenden. In Penthesilea schluchzt die Qual der ganzen Menschheit, und die Wandlung dieser Seele bis zum Tode breitet den Glanz der Sonne des ewigen Lebens über das Heiligtum dieses Schmerzes.

Dem musikalisch-visionären Grunde der Tragödie entsprechend, entfaltet Kleist einen unermesslichen Reichtum an Klang- und Farbenpracht der Schilderungen und Kämpfe, der Bilder wie der Sprache und der einzelnen Worte. Die Gegensätzlichkeit als die Grundform dramatischer Gebilde geht durch die entfesselten kosmischen Kräfte bis hinein in die einzelne Vorstellung und in den Zusammen- und Gegenklang der Worte und Töne mit unverminderter Spannung. Die schwerringende Schaffensart Kleists findet ihre Rechtfertigung in der ungeheuren Leistung, im Anwachsen der dramatischen Vision aus einem Lichtpunkte bis zur mächtigen Auswölbung des kosmischen Raumes und der Entfesselung und Bändigung kosmischer Kräfte und Spannungen zum Reigentanz der Gestirne. So schließt sich der Klang- und Gesichtsraum des Werkes in vollendeter Einheit zusammen. Es sprüht und blüht, stampft und dröhnt, donnert und braust in den Geschehnissen, in den Erscheinungen, Bewegungen, Gebärden und Worten, und der Blick dringt durch die Szene hinaus in den Raum, geführt und getragen von der Kunst des Dichters. Die Plastik der Vorstellungen und der Sprache Kleists liegt nicht in der optisch greifbaren Geschlossenheit, die sie hervorzaubern, nicht in ihrer Vollendung für das körperliche, sondern für das innere Auge. Alle bloß optisch-körperliche Geschlossenheit wird durchbrochen von der inneren Schaukraft, und das Geheimnis dieser Kunst liegt in ihrer Metaphysik. Die „Klassiker“ suchten die antikisierende Geschlossenheit der Form, weil sie zum naiven Realismus des antiken Heidentums zurückstrebten, der das Sinnlich-Diesseitige bejahte und das Metaphysisch-Jenseitige ausschloß. Aber diese Rückkehr war im Grunde eine Täuschung und in Wirklichkeit unmöglich, und Schiller suchte den Konflikt mit dem Begriff des Sentimentalischen zu treffen. Dies

eben lauerte doch hinter aller „Naivität“ der Klassik und brach schon in ihr durch, und dieser Durchbruch vollzieht sich bei Kleist mit der Wucht entfesselter kosmischer Kräfte: aus den Fesseln rationalistischer Moral in die Wirklichkeit der ewigen Natur und der Religion. Das Übernatürliche bricht herein, und „Penthesilea“ ist ja die Tragödie der Wandlung vom Heidentum zum Christentum. Es ist deshalb bezeichnend, daß das unmittelbare Vorbild für die so kunstvolle Verwendung der Höhenschau sich in Schillers „Jungfrau von Orleans“ fand (V, 11), eben dem Drama, in dem Schiller dem Übernatürlichen und Religiösen die Tore öffnete. Die „Öffnung der Form“ geschieht hier im Durchbruch der sichtbaren Szene zur unsichtbaren; auf dieser vollzieht sich das eigentlich dramatische Geschehen.

Mit der Pracht der Schilderung des auf dem Fahrzeug heranziehenden Achill und der ihn verfolgenden Penthesilea im dritten und der sich zum Kampfe gegenüberstehenden Helden im siebenten Auftritt verbindet Kleist durch die Höhenschau die musikalische Wirkung: dem Hauptmann auf der Bühne antwortet zuerst ein Myrmidonier auf dem Hügel, dann fällt ein Ätolier ein, dann ein Doloper, dazwischen die ganze Griechenschär und schließlich „Stimmen aus der Ferne“, es ist wie eine Symphonie mit den Instrumenten und führenden Stimmen. Kunstvoll verschlungen mit dem Vorgang auf der Bühne ist dies Mittel im siebenten Auftritt verwendet: hier spricht die Oberpriesterin mit einer Hauptmännin auf der Bühne, während die Priesterinnen an die Mädchen auf dem Hügel Fragen stellen und bald von allen zugleich, bald von einem Mädchen die Antworten bekommen, wie die Oberpriesterin, die sich zuletzt noch einmischt. Einfach und dadurch wuchtig zusammengefaßt erscheint dies Mittel im zweiundzwanzigsten Auftritt: man hört das Triumphgeschrei des ganzen Amazonenheeres außerhalb der Szene, worauf eine Amazone den Hügel besteigt und das Schreckliche verkündet. Die Verschlingung und chormäßige Zusammenfassung der Stimmen verwendet Kleist auch im Rahmen des Mittelstückes, im zehnten bis zwölften und im sechzehnten bis achtzehnten Auftritt.

Wie die Phantasie sich so den musikalisch-optischen Klang-Raum vorgezaubert sieht, erfüllt sie sich durch die Klang- und Farbenpracht der Sprache mit unerschöpflichen Variationen farbig und musikalisch bewegter Bilder. Nicht an der ruhenden Erscheinung formt sich die dramatische Vorstellung, sie entsteht nur aus der Bewegung und zwar

der musikalisch und farbig erfüllten Bewegung. Die Gebärden und Mienen, die Sprechpausen, das beredte Schweigen, haben an der Entstehung des ganzen Prachtgebildes wesentlichen Anteil. Hier schwingt gerade die Seele der Dichtung. Durch sie wird alles Gräßliche und Furchtbare, was aus dem Ganzen gerissen abstoßend wirken mußte, aufgelöst in der Wärme und Schönheit des die Dichtung tragenden Stromes. Wie aus der kreisenden Vision die Sprache ertönt, die Musik erklingt und die einzelnen Gesichte zu plastischen Vorstellungen werden, wird die Bewegung körperlich sichtbar im Tanze. Aus der chaotischen Nacht der Welt wie aus dem rätselvollen Dunkel der fühlenden Brust wirbelt die Dichtung empor in den blendenden Glanz der ewigen Sonnen und Sterne. Und aus dem Wirbel löst sich die tanzende, kreisende Lichtgestalt Penthesileas. In ihrem Erwachen aus dem unbewußten Schlummer der Weltnacht und ihrem dionysischen Zuge durch den chaotischen Raum bis zum Ausflodern des Vernichtungskampfes und der ihm folgenden Stille des Todes, wie der über ihr erscheinenden Schönheitsfülle des ewigen Lebens, ist der Weg der tanzenden Grazie, des gotterfüllten Genius gezeichnet. Penthesilea ist der tanzende Stern, um den das Chaos zu kreisen beginnt, und was in den Bann ihres Lebens tritt, wird Tanz und Gesang.

Die inneren Bewegungen und die Kämpfe der Menschen zittern und schwingen auch im Raum und den ihn erfüllenden Dingen, und es ist von erschütternder Wirkung, wenn der große goldene Bogen des Scythienreiches bei der Gründung des Gewaltstaates der Frauen den Händen seiner Gründerin klirrend entstürzt, und wie derselbe Bogen nach der Tötung Achills den Händen Penthesileas entstürzt und wieder wie damals klirrend zu Boden fällt „Und noch einmal am Boden zuckt — Und stirbt, Wie er der Tanais geboren ward.“

Wenn die wahnentrückte Penthesilea beim Klange des Namens Achills aufhorcht, wenn Achill zu Füßen der Geliebten nach ihrem Namen fragt, so ist es, als ob das Geheimnis und Rätsel des Lebens in die Zauberformel des Namens gebannt erschiene: das Geheimnis der Erlösung aus dem Dunkel der Welt will im Worte sich vollziehen, Fleisch und Blut werden um ganz einzugehen in die Wirklichkeit als die Sonne des Lebens. Im Namen ist die Ferne des Lebens überwunden, und in ihm sind die suchenden Herzen vereint. Der Klang des Namens soll nur die krönende Mitte sein im kreisenden Strome

von Musik und Farbe, Gesang und Tanz. Deshalb vereinigen sich all diese Momente im Höhepunkt der Dichtung zum rauschenden Feste: Prothoe und Penthesilea winden die Kränze, indessen die Jungfrauen die Hymne anstimmen:

Ares entweicht!
 Seht, wie sein weißes Gespann
 Fernhin dampfend zum Orkus niedereilt!
 Die Eumeniden öffnen, die scheußlichen:
 Sie schließen die Tore wieder hinter ihm zu.

Der wilde Kampf der Welt löst sich in der Harmonie der Liebe und des Friedens.

Wie in Rosenduft und -glanz ist die Dichtung getaucht, und er hebt die Wildheit und das Grauen des Werkes wieder auf, es in eine höhere Sphäre von Licht und ätherischer Schönheit entrückend. Alle Lieblichkeit und lyrische Süßigkeit ist im Spiel der Rosenszene des sechsten Auftritts ausgestreut, so daß der Dichter selbst ganz hingenommen im Träumen dieses Frühlingstraumes die Tragödie auf einen Augenblick vergißt und selig selbst versinkt in dieser Rosenpracht. Daß es Penthesilea verboten ist „im Kampf auf einen Namen sich zu stellen“, weiß selbst die strenge Oberpriesterin in diesem Augenblick nicht mehr. Die unermessliche Schönheit dieser Liebe erfüllt die Kränzungszone: Rosen, Musik, Gesang und Tanz heben Achill und Penthesilea in den Traum ihrer himmlischen Liebe. Hier ist die lyrische Pracht und Glut der Sprache Kleists ganz aufgeblüht und ihr Zauber nimmt den Hörer hin und entrückt ihn selbst in paradiesische Räume. Als Penthesilea den Geliebten mit Rosenkränzen umwunden und mit einem Rosenkranz gekrönt hat, betrachtet sie ihn:

Wie der zerfloßne Rosenglanz ihm steht!
 Wie sein gewitterdunkles Antlitz schimmert!
 Der junge Tag, wahrhaftig, liebste Freundin,
 Wenn ihn die Horen von den Bergen führen,
 Demanten perlen unter seinen Tritten:
 Er sieht so weich und mild nicht drein, als er. —

Üppige Zaubergärten steigen auf, wenn der Dichter die magische Kraft seiner Sprache in der Erzählung Penthesileas von ihrer Herkunft spielen läßt, die ganze Welt glüht und leuchtet, wenn Penthesilea vom „Nachtigall-durchschmetterten Granatwald“ spricht, in dem „der Morgen glüht“. Von ihr heißt es ja nach der Vernichtungstat:

Sie war wie von der Nachtigall geboren,
 Die um den Tempel der Diana wohnt.
 Gewiegt im Eichenwipfel saß sie da,
 Und flötete, und schmetterte, und flötete,
 Die stille Nacht durch, daß der Wanderer hörchte,
 Und fern die Brust ihm von Gefühlen schwoll.

Surchtbar aber ist die Zerstörung dieses Traumes durch die Wirklichkeit, und Penthesilea sinkt in den Wahnsinn, der sie entrückt zum entsetzlichen Geschehnisse der Sühne und der Erfüllung des irdischen Gesetzes. Nun gelte ihr Anruf an den beim Klang der Hymne entwichenen Ares, knieend ruft sie ihn mit all seinen Schrecken herab um den wilden Vernichtungstanz zu beginnen. Blutige Rosen wird sie nun um des Geliebten Stirne flechten, die Musik wird das Geheul der Hunde sein und der Tanz die Jagd auf den Geliebten. Nie ist der Wahnsinn wahrer gedichtet worden, und wer das Geheimnis der Umnachtung Penthesileas nicht begreift, hat auch die religiöse Tiefe dieser Dichtung nicht begriffen. Die Willkür der Welt muß im Wahnsinn enden, und die Sünde ist die Mutter des Wahnes.

Penthesilea ist keine Charaktertragödie. Es handelt sich hier nicht mehr um Psychologie und Charakter, sondern um Welten, die im Kampfe liegen. Penthesilea ist eine mythische Größe, durch sie vollzieht sich die weltgeschichtliche Wandlung vom Heidentum zum Christentum. Deshalb gelten hier Weltmaße, keine menschlichen Maße mehr. Achill ist noch der naive Heide, der naive Grieche im Sinne der sentimentalischen Betrachtung Schillers: er begreift die hohe Sendung Penthesileas nicht, er steht vor einer ihm verschlossenen Welt. Es ist wie ein unfreiwilliger Hohn des Dichters auf seine Zeit und eine Anklage selbst gegen die Größten: man hat das Genie und seine göttliche Naivität in unendlicher Ferne, im „goldenen Zeitalter“ gesucht und das wirkliche Genie im Zeitgenossen verhungern und verderben lassen. Kleist aber hat die sentimentalische Sehnsucht Schillers nach der naiven Einheit der Griechen besiegt, die Realität eines neuen Lebens hat die heidnische aufgehoben. Prothoe, die einzige, die Penthesileas Schicksal wenigstens ahnt, trägt die Züge einer Schwester seiner Seele, wie Kleist sie ersehnte. Kein Wunder, daß die schönste und freilich im Grunde auch einzige Anerkennung und Ermutigung, die Kleist jemals erfahren hat und die ihn aufgerichtet hat in den Tagen tiefster Demütigung und der Verzweiflung, nämlich die Wielands, in ihren Worten klingt: „Sinke nicht, Und wenn der ganze Orkus

auf dich drückte!" In Prothoe spricht Kleist wie zu sich selbst, wenn sie von Penthesilea sagt, daß ihr törichtes Herz ihr Schicksal sei, denn das hat er einmal selbst von sich bekannt, und es ist wie ein Selbstgespräch des Dichters, wenn Penthesilea erkennt und klagt:

Das Äußerste, was Menschenkräfte leisten,
Hab' ich getan — Unmögliches versucht —
Mein Alles hab' ich an den Wurf gesetzt;
Der Würfel, der entscheidet, liegt, er liegt:
Begreifen muß ich's — — und daß ich verlor.

So endete Kleists Ringen um Guiskard und gewiß weint hier seine eigene Seele. Die Tragödie des Genius in einer fremden Welt, beladen mit der Bürde einer übergewaltigen Sendung, mit der er sich vom Gott geschlagen weiß, hat Kleist zur symbolischen Tragödie von der Erlösung der Menschheit vertieft. Wie hat er sich seit dem Guiskard-Kampfe gewandelt! Das titanische Ringen kommt nicht mehr aus dem bewußten Trotz gegen das Gesetz der Welt, sondern umgekehrt muß nun ein von der Willkür und Sünde der Welt unberührtes Wesen die Welt aus Willkür und Sünde erlösen. Nun hat Kleist die einzig mögliche Sendung und Aufgabe des Genius gefunden. In der Hülle des heidnischen Titanen erscheinen die Züge des Erlösers, und das Genie ist erkannt als die vom Geiste Gottes gelenkte Marionette, als der Sendling im Namen des gekreuzigten Gottes.

Bei einem Werke, dessen Metaphysik die heidnische und die christliche Welt umspannt, muß man auch in der antiken wie in der modernen Literatur nach Vorbildern suchen. Die gewaltige, epische Größe und Plastik Homers ist hier gewandelt durch die metaphysische Tiefe der christlichen Welt in die dynamische Wucht und Größe kosmischer Kräfte und Räume. Das geschlossene Weltbild der Antike ist geöffnet durch die transzendente Offenbarung des Christentums. Aus der epischen Ferne der Antike tauchen die Gestalten auf wie im Wogen und Branden des Weltmeers und wachsen heran im Sturm zu unermesslicher Größe. Die heldischen Welten Homers und Vergils — Kleist las die Übertragungen der Epen von Johann Heinrich Voss, dessen Sprachbehandlung auch auf ihn einwirkte — gaben den großen Hintergrund für die heidnische Welt des Amazonentums. Die dunkelglühende Pracht der Glasmalereien gotischer Dome ist in der Sprache Kleists, und hier verrät sich die innere metaphysische Glut dieser Seele. Hinter den dionysischen Rausch- und Traumszenen der vom

Naturgott beseffenen Mänade leuchtet die Kreuzigungsszene auf Golgatha auf, und in den Blitzen und Donnern beim Aufbruch Penthesilea zum Vernichtungskampfe erscheint das erhabene Zeichen des Christentums, der gekreuzigte Heiland. In den Bacchen des Euripides ist ein antikes Vorbild zur gräßlichen Vernichtungsszene der Penthesilea zu erkennen: in Euripides brach die heidnische Götterwelt zusammen und bereitete sich der Untergang der Antike für den Aufgang einer neuen Welt, für das Christentum.

Die Kreuzfahrerwelt und der Kampf des heidnischen Geistes eines trozigen nordischen Eroberervolkes mit seiner christlichen Mission, die titanische Heldengestalt Robert Guiskards erscheinen wieder, und mit ihnen das Ziel der Kreuzfahrerheere: Jerusalem. Das neue große Epos christlichen Geistes, Tassos „Befreites Jerusalem“, hat bereits die irdische Enge der heidnischen Welt aufgelöst in die kosmischen Räume der christlichen Welt. Hier war das eigentliche Vorbild für Kleists große Aufgabe der Wandlung des Mythos zur Historie. Und dies war der beiden gemeinsame metaphysische Grund: wie es den religiös erschütterten Tasso hinzog zur heiligen Stadt des Kreuzes, so folgte ihm Kleist, von gleichen Qualen getrieben. Die geheime Verwandtschaft ihres Schicksals wie ihrer Seelen ließ sie die gleiche Kreuzfahrt beginnen, Jerusalem, die heilige Stadt mit dem Zeichen des Kreuzes winkte als Ziel und Vollendung ihres Lebens wie ihrer Kunst. Und wie die geheime Verwandtschaft der Seelen notwendig auch die Züge der Menschen einander angleicht, mußte es auch bei Kleist und Tasso sein: Tieck wollte ja sogar in den Gesichtszügen Kleists die Züge Tassos wiedererkennen.

Tassos erhabenes Epos gibt den historischen Hintergrund zur Tragödie Penthesilea. Hier sind die gewaltigen Räume aufgetan um das Zeichen der Weltenwende, kämpfen Frauen im Gewande des Hasses mit der verzehrenden Glut der Liebe um den Geliebten im Feinde. Hier erst ist durch die Metaphysik des Christentums die Entfaltung unendlicher Pracht in der Erfüllung kosmischer Räume mit Musik, Bewegung und Farbe möglich geworden. Der Blick von den Mauern Jerusalems auf das heranziehende Kreuzfahrerheer ist neben Schillers Höhen- oder Mauerchau in der Jungfrau von Orleans vorbildlich gewesen. Idyllische Bilder zaubert Kleist mitten im wilden dramatischen Kampfe hervor, und die entfesselte Bewegung kommt zur Ruhe in Szenen, wo himmlische Klänge das

Paradies ewiger Liebeseligkeit unter Rosenduft und Blumenkränzen heraufführen. Auf der krönenden Höhe der Dichtung, wie zwischen Himmel und Erde, erscheinen Achill und Penthesilea in Liebe vereint: Achill im Schoße der Geliebten, die ihn mit Rosenkränzen umwindet. So fesselt Armida den Rinaldo mit Rosen (XIV, 68) um ihn auf ihren Zauberberg zu entführen, wo er, sein Haupt in ihrem Schoße, den Traum der Liebe träumt (XVI, 18). Tancred schützt Clorinden vor einem Ritter des eigenen Heeres (III, 29), wie Penthesilea den Achill vor Deiphobus (im 1. Auftritt). Nachdem Tancred beim Anblick Clorindens von Liebe ergriffen worden (I, 47), erkennt er sie wieder, als er sie im Kampfe vom Roß gestoßen hat, von ihrem Blicke gebannt (III, 23), wie Achill im Blick Penthesileas den Blick der Liebe erkennt nach dem Anprall und Sturz im Kampfe mit eingelegten Lanzen (im 8. Auftritt). Erminia schimmert in Clorindens Rüstung, daß das ganze Tal in ihrem Glanze geblendet ist (VI, 106) und sie wächst zur Gigantin auf, wie Achill und Penthesilea – wie übrigens auch die Jungfrau von Orleans (V, 12) – zu Giganten aufwachsen in der Schilderung des siebenten Auftritts. Die Tragik freilich, daß Tancred die Geliebte in der Rüstung nicht erkennt und sie tötet (XII, 78 f.), hat Kleist erst zum metaphysischen Konflikt vertieft, und die Größe und Symbolik dieser Tragik ist ganz nur seine Erfindung.

Die symbolische Fülle der Tragödie Penthesileas strömt über in der Reihe der symbolischen Handlungen am Schlusse der Dichtung. Hier hat Kleist die höchste Höhe der Dichtung aller Zeiten erreicht. Das Leid der Welt waltet in den stummen Gebärden Penthesileas, und wenn sie hinausblickt ins Unendliche und schweigt, so liegt hierin das Letzte, was sich, wenn auch nicht mehr in Worten, sagen läßt: das wissende Durchleiden der Tragödie des Menschengeschlechts. Der Blick in deren Tiefe hat Penthesilea geblendet und in Wahnsinn entrückt: in dieser notwendigen Verhüllung ihrer Seele hat sie sich das Opfer ihres eigenen Lebens bereitet. Man hat in der herzbeklemmenden Szene des Shakespeareschen Macbeth, wo die nachtwandelnde Lady, vom mordbelasteten Gewissen getrieben, sich die blutbefleckten Hände reibt, die nicht rein werden wollen, das unmittelbare Vorbild für die Reinigungshandlung Penthesileas erblickt. Kleist kannte Schillers Bearbeitung. Der die Lady belauschende Arzt begreift, daß ihr der Geistliche notwendiger

ist als er, weil „die beladene Seele dem tauben Kissen ihre Schuld beichtet“ und den entsetzlichen Mordfleck nicht losbringen kann: das treibt die Lady mit offenen Augen umher, aber mit verschlossener Empfindung gleich einer Schlafwandlerin. Ihre Seele ist lebend-tot, vernichtet. Der religiöse Grund ihrer seelischen Leiden ist damit ver-raten. Penthesilea aber ist ganz wieder im Unbewußten unter-getaucht, die Besessenheit von ganz anderen Kräften und Mächten hat ihre eigene sehende Seele ausgelöscht, der dionysische Rausch, der sich rächende Naturgott selbst hat in ihrem Wahne gewaltet für die ihm in den vergewaltigten Frauen und noch in Penthesilea durch Achilles zugefügte Schmach. Das hebt die Tragödie Penthesileas hinaus über jede bloß psychologisch=metaphysische Bedeutung ins Symbolisch=Religiöse: Penthesilea ist nur das Mittel und die Trägerin göttlicher Kräfte. Und wenn sie dann sich ihr Haupt mit Wasser begießt und ihr „Köpfchen“ ganz untertaucht, „Wie ein junger Schwan!“, so vollzieht sie die symbolische Reinigung von der blutigen Tat des Opfers und der Sühne. Damit hat Kleist die religiöse Wandlung seiner Tragödie vollendet. (Sein Lieblingsbild vom Schwane kehrt im „Käthchen von Heilbronn“ und in der „Marquise von O . . .“ wieder: auch hier das Bild der unbefleckten Frau.) Penthesilea reinigt sich in dieser symbolischen Taufe von den Makeln des irdischen für den Aufstieg ins ewige Leben der Wahrheit und der Liebe. Schon sieht sie sich in „Elysium“, der Traum von der ewigen Seligkeit geht kurz dem Tode voraus, durch den sie wirklich eingeht ins ewige Leben.

Dieses Gesicht Penthesileas steht Orests Orkus-Vision in Goethes „Iphigenie“ (III, 2) gegenüber. Orest sieht sich in der antiken Schattenwelt, bevor ihn die Götter durch Iphigenie retten zum — Leben (III, 3). Das ewige Leben steht hier nicht ausdrück-lich in Frage.

Goethes „Iphigenie“ wie Kleists „Penthesilea“ fassen im poetischen Kunstwerk die Wende der Welt vom Heidentum zum Christentum, vom Wahne zur Wahrheit. In beiden erscheint also notwendig die Lehre des Christentums mit den beiden großen Polen, um die sich die Heilsgeschichte der Menschheit bewegt: die Lehre von der Erbsünde und von der Erlösung. In „Iphigenie“ ist das Heidentum, die gefallene Menschheit, geschlagen mit dem Wahne des Gesetzes der Rache und dem Fluche der Geschlechter. In „Penthe-

filea" erscheint die Geschichte vom Paradiese und vom Sündenfalle selbst, in der Mythe vom Scythenstaate und seiner gewaltsamen Zerstörung; das Gesetz der Rache schafft den Staat der Amazonen und der Fluch auf der Menschheit waltet fort in seiner Geschichte. Die Erlösungstat vollzieht in „Iphigenie“ die Priesterin Iphigenie durch ihre „reine Menschlichkeit“ und Wahrhaftigkeit: die heidnische Priesterin ist plötzlich zur christlichen Priesterin geworden, sie betet mit dem Bewußtsein des Christentums, mit dem Wissen um die Wahrheit des Christentums zu den heidnischen Göttern (III, 3), was doch nur symbolisch sein könnte. Hier liegt die große Täuschung dieser Dichtung, die Umgehung der historischen Erlösungstat. Zugrunde liegt Goethes Idee vom reinen Weibe als der Erlöserin, weil durch sie unmittelbar das Göttliche spricht. „Ich untersuche nicht, ich fühle nur“, sagt Iphigenie (IV, 4). Die Stimme des Herzens ist ihr Gottes Stimme, in ihr liegt unmittelbar die ewige Wahrheit des Lebens. Damit erscheint Goethe auf der Höhe der Entwicklung der Gefühlsreligion vom Naturalismus Rousseaus und vom Sensualismus Jacobis: Iphigenie ist ihre edelste Blüte. Orest nennt Iphigenie „Du Heilige“, und bekennt ausdrücklich: „Von dir berührt, War ich geheilt.“ Die heidnische Priesterin ist zur christlichen Erlöserin geworden, ohne die Erlösungstat des gekreuzigten Heilandes, weil nach Goethes Meinung „die Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit“ jeder hört, dem „Des Lebens Quelle durch den Busen rein Und ungehindert fließt.“

Weil die Erlösungstat des gekreuzigten Christengottes und, als ihre Voraussetzung, der Sündenfall der Menschheit, hier ausgeschaltet sind, wird die Erlösungsgeschichte — ein Schauspiel.

Kleist glaubte nicht mehr an die Stimme der Wahrheit im Herzen der unerlösten Menschheit. Gefühle täuschen und trügen. Wenn Pylades von Iphigenie als dem „fremden, göttergleichen Weibe“ gehört hatte „vom Stamm der Amazonen“ (II, 1), so suchte Kleist dies Weib nun wirklich im Scythenstaate und fand sie in Penthesilea. Und wenn Iphigenie fragt (V, 3):

Ist uns nichts übrig? Muß ein zartes Weib
Sich ihres angeborenen Rechts entäußern,
Wild gegen Wilde sein, wie Amazonen
Das Recht des Schwerts euch rauben und mit Blute
Die Unterdrückung rächen?

so sah Kleist eben hier die Tragödie Penthesilea in der heidnischen Welt notwendig werden, und nur durch sie kam die Wahrheit zum Siege über den Wahr im Scythienstaate.

Seit den Guiskardtagen hatte der Genius Kleist mit Goethe gerungen. Er mußte ihm den Kranz von der Stirne reißen, er fühlte es als Sendung und Schicksal. Hier maßen sich die beiden, und Goethe, der Mächtige auf der Erde, stieß Kleist mit dem Instinkt der sich wehrenden Natur zurück. Die Flamme eines heiligen Ehrgeizes loderte in Kleist, er fühlte den Gott in sich walten, wie er es in Penthesilea gedichtet, und in diesem übermenschlichen Ringen sich „den Surien zum Raube hingegeben“, was er wörtlich aus Goethes „Iphigenie“ (II, 2) genommen hat.

Die Wandlung vom Heidentum zum Christentum, die Erlösungsgeschichte wurde Kleist — zur Tragödie.

Das war die gewaltige Tat, die Kleist nach der Erkenntnis Wielands in der deutschen Literatur zu vollbringen hatte, weil sie von Goethe und Schiller noch nicht vollbracht worden war. Er war vom freigeistigen Rationalismus Rousseaus durch die Kraft seines Genius und den unbedingten Wahrheitsmut seiner großen Seele zum Mythos der Antike, zum religiösen Geiste des wahren Heidentums zurückgeschritten, um als tragisches Genie symbolisch den Weg zu gehen, der ihm historisch in der größten Tragödie der Welt schon vorgezeichnet war: in der Tragödie des Kreuzes.

Kleist hat damit die metaphysische Tiefe der christlichen Welt, ihre Transzendenz nach rückwärts über die heidnische Welt zum Paradiese, und nach vorwärts aus dem Diesseits zum Jenseits für die deutsche Kunst wieder erschlossen. Hier greifen „die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinander“, wovon er im „Marionettentheater“ spricht.

D r e s d e n

Ende Januar 1807 verließ Kleist in Gesellschaft mehrerer Freunde Königsberg um über Berlin nach Dresden zu gehen. In Berlin wurde er mit zwei Kameraden namens Gauvain und Ehrenberg auf Befehl des französischen Generals Clarke, des Gouverneurs von Berlin, als der Spionage verdächtig verhaftet und über Spandau, Magdeburg, Kassel, Marburg, Straßburg und Besançon nach dem wilden *Sort de Jour* bei Pontarlier am Nordabhange des Jura gebracht. Clarke gab Ulriken als Grund der Verhaftung an, daß Kleist vom preußischen Hauptquartier in den Rücken der französischen Armee gewandert sei. Mehr war nicht festzustellen. Das genügte aber den Franzosen um ihn mit seinen Freunden gleich schweren politischen Verbrechen einzukerkern. Kleist hatte kein Geld und konnte sich nichts kaufen, bis ihn die Freunde unterstützten. In kalten Felsenlöchern mußten sie sitzen und frieren bei völliger Ungewißheit, was aus ihnen werden sollte; erst als die beiden Gefährten erkrankten wurden ihnen auf energische Vorstellungen Kleists bessere Räume angewiesen. Aber nie ist die menschliche Größe Kleists schöner hervorgetreten als in diesen Wochen bitterster Not und empörendster Demütigungen. Mit dem äußeren Widerstande wuchs seine innere Kraft. Seine vulkanische Natur wurde durch die Härte des äußeren Lebens gebändigt, und jetzt erst war er ganz sich selbst gegeben, im gleichen Sinne, wie es Dostojewski von sich in ähnlichen Lagen erzählt. Hier müssen ihm die gewaltigen Visionen seiner *Penthesilea*-Tragödie am klarsten vor Augen gestanden haben. Er konnte jetzt in dem für das poetische Genie ergreifendsten Sinne beweisen, daß ihm das Leben wirklich nichts wert war, wenn er es nicht erhaben wegwerfen konnte. Gerade mit der vollkommenen Überwindung jeder Todesfurcht war er frei für die Gesichte ewiger Schönheit und Größe, wie es der Prinz von Homburg nach seiner Selbstüberwindung ist, und die Welt versank um ihn.

Auf Kleists wiederholte Beschwerden beim französischen Kriegsminister wurde er mit seinen Kameraden im April 1807 nach Châlons sur Marne gebracht, wo sie als Kriegsgefangene behandelt wurden und sich auf ihr gegebenes Ehrenwort nicht zu fliehen frei bewegen konnten. Inzwischen hatten sich der preußische Kriegsminister von Angern und die tapfere Ulrike beim General Clarke um

Kleist's Freilassung bemüht. Ulrike forderte nichts als Gerechtigkeit. Am 13. Juli, kurz nach dem Friedensschluß zu Tilsit (9. Juli), traf endlich der Freilassungsbefehl Clarkes in Chalons ein. Kleist eilte in die Heimat. Anfang August erschien er in Berlin. Er wollte mit Ulrike zusammenleben, und sie sollte es trotz der schlimmen Erfahrungen in Paris (1801) und in Königsberg (1806) noch einmal mit ihm versuchen. „Denn ich fühle, daß du mir die Freundin bist, du Einzige auf der Welt!“, schrieb er ihr, ungefähr eine Woche vor seiner Abreise, am 14. Juli 1807 noch von Chalons aus. Ulrike konnte sich zu einem abermaligen Versuche des Zusammenlebens nicht mehr entschließen, und so ging Kleist nach Dresden, wo er Ende August eintraf und bis zum 29. April 1809 verblieb.

Dresden hat für Kleist eine symbolische Bedeutung gewonnen; die entscheidenden Wandlungen seines Lebens sind mit diesem Orte verknüpft. Dresden war für ihn das Tor auf dem Wege hinaus in die unendliche, unerschöpfliche Möglichkeiten und Versprechen bietende Freiheit des Lebens geworden. Hier war er durchgezogen, als ihn die Sehnsucht aus dem Sande und Nebel der Mark in die Sonne des Südens gelockt hatte, die alte Sehnsucht des verschlossenen, schwermütigen, tiefsinnigen Deutschen nach der Aufgeschlossenheit, der Leichtigkeit und Lebensfülle des Südens. Die Sonne des Lebens schien Kleist zu leuchten jenseits dieser Grenzstadt südlich-freien und nördlich-gebundenen Geistes. Bei seinem ersten Durchzug, auf der Reise nach Würzburg (1800), hatte die Schönheit der Stadt und der Reichtum der Kunstsammlungen den rationalistischen Bann seiner Seele noch nicht zu lösen vermocht. Aber schon im nächsten Jahre, auf der Reise nach Paris, hatten die Kunst wie die Religion sein Herz getroffen und ihm mit dem Reichtum des Lebens den seiner eigenen Seele zu erschließen begonnen. Von Dresden aus hatte er sich mit Pfuel nach der ersten Niederlage im Kampfe um seinen Guiskard nochmals aufgemacht (1803) um sich im heiteren Süden „den Kranz der Unsterblichkeit zusammenzupflücken.“ — Jetzt, nach vielen Mühen und Hindernissen, schien für Kleist hier die Zeit der Erfüllung gekommen. Pfuel war schon in Dresden. Der Freund war im Januar auf dem Wege von Königsberg nach Berlin nach Dresden abgeschwenkt und so der Gefangenschaft entgangen. Rühle von Lilienstern hatte ihn in Dresden erwartet. Er war wie Pfuel nach den Niederlagen und Enttäuschungen aus dem preußischen Kriegsdienste getreten

und der militärische Erzieher des zweiten Sohnes Karl Augusts, des Prinzen Bernhard von Sachsen-Weimar, geworden. Pfuël unterrichtete den Prinzen in den Kriegswissenschaften. Als dritter im Bunde wurde Adam Müller beigezogen, ein junger Philosoph. Er wurde Weimarer Hofrat. Diese drei hatten Kleist schon vor seiner Ankunft den Weg zu den Kreisen der Dresdner Gesellschaft bereitet. Rühle hatte die Handschrift seines „Amphitrion“ zirkulieren lassen und daraus vorgelesen und Müller das Stück schon zu Anfang Mai des Jahres mit einem begeisterten Vorwort herausgegeben. Er hatte sofort die ihm verwandte Natur in Kleist entdeckt und ihn Goethen und seinem Freunde und Lehrer Friedrich von Genth gepriesen. So schienen Kleist auch schon die Wege nach Weimar und Wien bereitet zu sein.

Bald verkehrte Kleist in den vornehmsten literarischen, künstlerischen und politischen Kreisen Dresdens: im Hause Peter von Hagens, dessen Gattin Sophie sich 1808 von ihm scheiden ließ und später Adam Müller heiratete; beim Appellationsgerichtsrat Körner, dem Freunde des toten Schiller und Vater Theodor Körners; in den Kreisen der österreichischen Gesandtschaft, besonders beim Gesandtschaftssekretär Joseph von Buol, Herrn zu Mühlingen; beim Archäologen Böttiger, dem Herausgeber des „Neuen deutschen Merkurs“, bei dem Kleist wahrscheinlich die berühmte Schauspielerin Henriette Hendel-Schütz kennen lernte. Herzliche Freundschaft verband ihn auch mit dem jungen Naturforscher Gotthilf Heinrich Schubert.

Mehr als von den klassizistischen Werken des schwäbischen Malers und Akademieprofessors in Dresden Ferdinand Hartmann, des auch von Goethe geschätzten geistvollen und witzigen Gesellschafters, mußte sich Kleist von den schwermütigen nordischen Landschaften des in Greifswald geborenen Kaspar David Friedrich angezogen fühlen; hier fand er die Seele seiner Heimat gemalt und war deshalb „überzeugt, daß sich, mit seinem (Friedrichs) Geiste, eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert“.

Adam Müller empfahl Kleist aufs wärmste Goethen, der den „Amphitrion“ ablehnte, am 2. März 1808 aber in Weimar die bereits erwähnte Aufführung des „Zerbrochenen Kruges“ zustande brachte. Man spielte das Stück in drei Akten so langweilig, daß seine schon an und für sich durch den Schluß zu lang geratene Fassung ins Endlose zerdehnt und jeder kompakten Wirkung beraubt wurde. Das

Tempo Kleists war völlig verschwunden, und nachdem noch eine einaktige Oper vorausgeschickt worden war, verlief alles im Sande. Inzwischen hatte man im Hause Buols in Dresden Privataufführungen der Lustspiele Kleists vorbereitet. Hier fand der Dichter offene Herzen, und diese freudige Bejahung seiner Persönlichkeit wie seiner Kunst war für den armen vom Schicksal geschlagenen Dichter unendlich beglückend. Wo sich ihm eine Hand entgegenstreckte, ergriff er sie mit rührender Dankbarkeit, mit dem schönen Glauben und der Liebe des kindlichen Genius, der weiß, daß seine Zeit auch einmal kommen muß. Am 10. Oktober 1807, an seinem dreißigsten Geburtstage, wurde er an der Tafel Buols — offenbar hatte man ihm zu Ehren ein Fest veranstaltet — „von zwei niedlichsten kleinen Händen, die in Dresden sind“, mit dem Lorbeer gekrönt. Mit Buol kam er auch nach Tepliz, wo er den Freund und Lehrer Adam Müllers, Friedrich von Gentz, persönlich kennen lernte. Hier scheint man ihm sogar Aussichten auf eine Direktionsstelle beim Wiener Theater gemacht zu haben. Kleist trat in Briefverkehr mit dem österreichischen Dramatiker Heinrich von Collin; durch ihn hoffte er Aufführungen seiner Stücke am Wiener Burgtheater zu erreichen. Aber über große Versprechungen und Hoffnungen kam es auch hier zunächst nicht hinaus.

Nicht viel besser glückten ihm seine anderen Unternehmungen. Die geplante Buch- Karten- und Kunsthandlung „Phoenix“ entwickelte sich nur bis zum anfänglichen Selbstverlag einer Zeitschrift: „Phoebus. Ein Journal für die Kunst, herausgegeben von Heinrich von Kleist und Adam H. Müller“. Der Phoebus sollte nach dem „etwas modifizierten und erweiterten Plane der ‚Horen‘“ Schillers gehalten werden. Goethe hörte durch die devote Einladung zur Beteiligung den Kampfruf der jungen Heißsporne hindurch und lieferte nichts. Der alte Wieland ließ sie im Stich, wie Friedrich Schlegel, den Adam Müller aufgefordert hatte. Jean Paul war durch Vermittlung um seine Mitarbeit gebeten; er gab seine freudige Zusage, zu einem Beitrag kam es aber nicht. Kleist hatte von der Familie Hardenberg den Auftrag die gesamten Schriften des Novalis herauszugeben; auch dazu kam es nicht, nur ein paar Gedichte brachten die ersten Hefte des „Phoebus“.

Im Frühling 1808 kam August Wilhelm von Schlegel mit Frau von Staël nach Dresden, von der eine Übersetzung von Schillers „Siegesfest“ im Phoebus erschien: *Le retour des Grecs*. Die jüngere Romantik

gab im gleichen Jahre, 1808, die „Zeitung für Einsiedler“ in Heidelberg heraus. Mit ihr stand Kleist noch nicht in Verbindung. Schiller war ihm noch immer sein unmittelbares Vorbild, wenn er auch längst seine eigene Sendung erkannt hatte.

Künstlerische Beiträge zum Phoebeus, wie die Zeichnung des Umschlags, Phoebeus, der Sonnengott, mit seinem Viergespann über Dresden mit der Elbbrücke aufsteigend, verfertigte der Maler Ferdinand Hartmann. Kleist und Müller mußten beinahe allein für den Inhalt der Monatschrift sorgen. Kleist arbeitete mit voller Kraft, trotzdem er in Dresden wieder erkrankte und nur „periodenweise“ gesund war. Mit Mühe brachten die beiden den Jahrgang 1808 zustande. Kleist lieferte Fragmente aus „Penthesilea“, dem „Zerbrochnen Krug“, das Fragment „Robert Guiskard“, den ersten und zweiten Akt vom „Käthchen von Heilbronn“, die Novelle „Die Marquise von O....“ und den Anfang des „Michael Kohlhaas“, das sogenannte „Kohlhaasfragment“, daneben die Fabel „Die beiden Tauben“, die Idylle „Der Schrecken im Bade“ und kleinere Gedichte und Epigramme. Fast alle seine Beiträge waren in den ersten sechs Hefen zusammengedrängt. Mit ungemeiner Kraft setzte Kleist ein und erst als er sah, daß man sie im Stiche ließ und er mit Müller wegen dessen kritischen Arbeiten und wohl auch wegen seiner eigenen scharfen Epigramme gegen Goethe in Streit geriet, wandte er sich ebenso entschieden ab und ging wieder seine Wege.

Es schien, als ob es zur Kleist'schen Sendung gehörte, daß ihm zu seinen Lebzeiten jeder äußere Erfolg versagt bleiben mußte. All die unendlichen Versprechen, die ihm bei seiner Ankunft in Dresden gewinkt hatten, verblaßten und verschwanden wie Nebelgestalten. Trotzdem ist Dresden für ihn zum Ort einer entscheidenden inneren Wandlung geworden; diese ist aber ohne die historische, politische und geographische Bedeutung Dresdens und ohne den damaligen Freundeskreis nicht zu denken.

Adam Heinrich Müllers (1779–1829) Rolle bei der inneren Wandlung Kleists ist noch viel zu wenig beachtet worden. Treitschkes allzu durchsichtig-einseitiges Urteil über den „anmaßenden Schwärzer Adam Müller“ hat offenbar viele abgehalten sich mit ihm näher zu beschäftigen. Friedrich Hebbel freilich, der Dramatiker, erkannte im „Briefwechsel zwischen Friedrich Gentz und Adam Müller“ den „dramatischen Kern“ und fand Goethes Anschauung, daß ein Drama in

Briefen möglich sein müsse, hier bestätigt und verwirklicht. Zwei politische Naturen treten sich im lebendigen Verkehr gegenüber; ihr Gedankenaustausch enthüllt ihre persönlichen Schwächen und Schrullen im Kontrast zu ihren großen Begabungen und gewährt einen eigenartigen Blick in die Zusammenhänge und Widersprüche persönlich-menschlicher und historisch-politischer Bedeutung. Müller war religiös und ihm erschlossen sich alle politischen Probleme durch die Religion. Genß erkannte wohl, daß die Religion die Trägerin alles Lebens, also auch des politischen, sein müsse, und so hörte er Müllers Botschaft gerne und brachte sie auch in seine politische Rechnung, allein ihm fehlte der Glaube. Müller stellte dem innerlich starren Manne vor, wie empfänglich die deutsche Jugend für „wahre positive Wissenschaft und für die ritterliche Idee der Freiheit im Gehorsam“ sei, wenn man ihr nur mehr als leere Begriffe und die gemeine revolutionäre Freiheit predige, sie zur Liebe, statt wie seit Napoleons Zeit zum Haß erziehe. Wäre Müller eine große Natur gewesen, er hätte zu einem der ersten politischen Führer Deutschlands werden können. Immer verzerren persönliche Mängel den politischen Geist und den großen dramatischen Redner in ihm. Ihm fehlte die Fülle der Persönlichkeit und die Einheit, Geschlossenheit und Zielsicherheit des wahrhaft politischen Führers. In Heinrich von Kleist erkannte er sofort das dramatische Genie, das nach Schillers Tode berufen war seine Zeit zu führen, und deshalb trat er mit rückhaltloser Begeisterung für ihn ein. Müller war ein Meister der Rede, und wie Kleist über die Kunst der Verfertigung der Gedanken beim Reden geschrieben hatte, hielt Müller im Frühling 1812 in Wien „Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland“. In Schiller sieht er den großen Rhetor und alles Dramatische ist ihm die Verwandlung des unendlichen Weltgeschehens in das Wort durch die Kunst. Das Leben, die Geschichte, ist ein großes Drama. Die politische Rede ist die Wortgebung des innersten Sinnes der Geschichte selbst, die intuitive Nach- und Vorzeichnung des Weltganges. Aus seinem dramatisch-politischen Triebe will Müller das Leben unmittelbar erfassen und darstellen als Einheit in der unendlichen Mannigfaltigkeit und als Mannigfaltigkeit in der Einheit. Als formender Künstler betrachtet er die Welt und das Leben und er sucht deshalb allen Zwiespalt zwischen Denken und Tun, Sein und Sollen aufzuheben, alles Starre in Fluß zu bringen und im Flusse des Lebens

selbst des Lebens tiefsten Sinn zur unmittelbaren Anschauung zu bringen. Seine Natur drängt nach der schauenden Umfassung des ganzen Lebens, er sieht im dramatischen Kampf der Geschichte und steten Wandlung die metaphysische Zeitlosigkeit alles Seins, das Ewige, ausgebreitet in die Zeit, in unendlicher Bewegung, die immer durch und durch dramatisch ist, und nur in lebendiger Rede und Gegenrede geistig aufgefangen werden kann.

In seiner ersten Schrift, der „Lehre vom Gegensatz“ (1804), sucht Müller seiner intuitiven Schau des Lebens philosophische Form zu geben. Mit großem Schwunge ist das Vorwort geschrieben. Hier verrät sich sein eigentliches Talent: der politische Blick, geschult an zwei Meistern der Politik und des Lebens, Edmund Burke und Goethe. Müller erkannte die unheilvolle Trennung von Religion, Kunst und Wissenschaft, Kirche und Staat, und als ihre unausbleibliche Folge die Anarchie. Er sah besonders in Deutschland die Entfremdung der Künste und Wissenschaften vom öffentlichen, politischen Leben. So suchte er nun aus seinem dramatisch-rhetorischen Blick für die Welt seine Philosophie aufzubauen.

Alles Reale entsteht für Müller aus Gegensätzen; diese sind angelegt in der Polarität der Welt überhaupt. Kants Ding an sich ist nur eine Ausgeburt abstrakten, weltfremden Denkens, ohne Grund und Sinn. Müller beruft sich auf die vorkritischen Schriften Kants, wo dieser einmal versucht hatte „den Begriff der negativen Größen in die Weltweisheit einzuführen“. Hier hatte Kant noch den Zusammenhang mit der Wirklichkeit, hier sah er, daß die Wirklichkeit gebildet wird aus Tätigkeit und Gegentätigkeit, daß es etwas schlechthin Starres, Fixierbares, ein Ding an sich überhaupt nicht geben kann, daß dies alles nur relative Begriffe sein können gegenüber der Unendlichkeit und steten Verwandlung des Lebens. Man hat deshalb streng zu unterscheiden zwischen negativen Größen und der Negation, zwischen Gegensatz und Widerspruch, zwischen Lebendigem und bloß Gedachtem. Zweifellos rührt hier Müller an die tiefsten Probleme der Metaphysik, und es ist, als ob er das Erbe Leibnizens antreten wollte, wenn er sich auf das mathematische Gebiet begibt um seiner intuitiven Erfassung der Welt begriffliche Klarheit zu geben. Allein er kommt nicht zu einer wirklichen Begriffsbildung und erklärt, daß „die Fragen nach einer Realität über den Gegensatz hinaus in sich widersprechend, unsinnig und leer sind“. Die Po-

larität der Welt schließt sich ihm nicht zusammen, und seine Kraft erlahmt in dem Augenblicke, wo er sich vom Felde der Rhetorik auf das der reinen Begriffe zu begeben versucht, und droht wirklich in leere dialektische Spielerei auszuarten. Die romantische Dreieitheit von Theseis, Antithesis und Synthesis wird hier ins Phantastische hinaufgetrieben. Müller sucht zwischen dem Begriff als dem Starren, Toten, und der Idee, als dem unendlich Beweglichen, Lebendigen zu unterscheiden. Schon hier zeigt er sich als echter Romantiker, der das Leben und die Welt als einen gewaltigen Organismus erschaut durch die Unendlichkeit des Raumes und der Zeit hin, und der alles Einzelne aus der Totalität der Welt zu begreifen sucht. Deshalb haßt er die mechanische Naturwissenschaft und führt Goethe und Novalis gegen sie auf als die Verkünder echter Naturwissenschaft und Poesie. Er sucht die innigste Wechselwirkung zwischen Kunst und Wissenschaft, wenn auch nicht die völlige Einheit beider wie Schelling, so doch eine Wissenschaft der Kunst und eine Kunst der Wissenschaft. Er ist deshalb gegen Sichtes tätiges Ich, das einseitig nur aus sich heraus die Welt konstruiert, ohne Gegen-Ich, als eine Fiktion, die Sichte vom Rationalismus her geblieben ist. Mit sicherem Blick erkennt Müller in Hegel sogleich das dialektische Genie, das in Begriffe zu fassen vermag, was er in rhetorischen Wendungen zu geben versucht.

Bald sah sich Müller vom philosophischen auf das künstlerische Gebiet gedrängt, wo er reichere Ausdrucksmöglichkeiten fand.

Seine „Prolegomena einer Kunstphilosophie“ suchen der Idee des Gegensatzes künstlerische Form zu geben. Hier bewegt er sich auf seinem eigensten Felde, und sobald er die philosophischen Allüren fallen läßt, gelingen ihm geniale Formulierungen. Er sieht im Gange der Welt den göttlichen Geist des Lebens und der Bewegung, der sich vollendet offenbart in der Schönheit. Das Leben, der Kosmos, ist ein gewaltiges Kunstwerk; staunend und erschüttert nur vermag man es zu begreifen. Dem ewigen Wechsel von Bewegung und Ruhe, von Ernst und Spiel liegt ein Rhythmus zugrunde, der Rhythmus der Welt. In ihm offenbart sich Gott selbst.

In den Vorlesungen „Von der Idee der Schönheit“, gehalten im Winter 1807/08 in Dresden, sucht Müller diese Idee in einheitlicher Geschlossenheit durchzuführen. Die Religion ist ihm der Mittelpunkt des Lebens, aus ihr geht es hervor und kehrt zu ihr zurück.

Müller düstete nach der Vereinigung der metaphysischen Tiefe des Mittelalters mit der Mannigfaltigkeit und Aktivität des modernen Lebens, und aus der Sehnsucht nach dieser Vereinigung war er am 31. April 1805 in Wien zum Katholizismus übergetreten. Er sieht die Menschheit als einen Leib, dem Geiste Christi geweiht, als dem wahren Mittler, in dem alle Gegensätze und Kämpfe sich lösen zur erhabenen Ruhe und friedlichen Schönheit des Ewigen. Denn Gegensätze und Widersprüche sind nur da, um sich in höherem Einklang zu lösen und in dieser Lösung liegt die Schönheit des Lebens. Die Kunst hat diese Schönheit zu künden, die weder am Objekte noch am Subjekte klebt, sondern in der rhythmischen Bewegung, in der Harmonie zwischen Mensch und Mensch liegt, wie sie das Leben, die Welt, die Geschichte dem Gemüte mitteilen. Im Verhältnis der Geschlechter, in der Beziehung zwischen Mann und Frau sieht Müller das Urbild des Gegensatzes in der Welt. Er eifert gegen Siches Naturrecht, weil es den Mann über die Frau stellt, und erkennt in der gegensätzlichen Gleichheit beider erst die Vollendung und die aus ihr entspringende Lebensfülle wahrer Gemeinschaft in einer höheren Einheit. Dieser Gegensatz wiederholt und offenbart sich in allen Erscheinungen des Lebens. Er erst schafft die dramatische Polarität, und auf ihr baut sich die Weltgeschichte auf. Er lebt in der Sprache, in der das Verbum die unendliche Bewegung, das Handeln, das Substantivum aber das Ruhende, Bleibende ausdrückt. Der Gegensatz der Geschlechter, der sich zur höheren Einheit löst, wirkt sich aus im Leben der Familie, des Volkes und Staates und im Verhältnis der Völker und Staaten und ihrer Geschichte. Die Geschichte der Menschheit aber weist den Weg zur Vollendung nach dem einen, von Christus, dem Mittler, geoffenbarten Ziele. Christus thront auf der Spitze der Pyramide als die Quelle und das Ziel alles Lebens.

Die Kunst aber hat dies Leben im Worte und in der Gestalt zu künden. Die bildende Kunst gibt die Harmonie des Nebeneinander im Raume, die Dichtung die des Nacheinander in der Zeit. Im Tanze lösen sich die widerstreitenden Bewegungen zur harmonischen Schönheit und Ruhe auf. Friedrich Schlegel spricht deshalb vom „heiligen Tanze“, in dem der Rhythmus der Welt selbst, der Geist Gottes, sich offenbart. Die höchste Kunst aber liegt in der Erziehung des Menschen selbst. Hier ruft Müller Schillers Gedanken über die ästhetische Erziehung des Menschen auf. Die Erziehung sucht die höhere

Einheit wahrer Gemeinschaft im Volke und Staate zu einem großen, gemeinsamen, ewigen Ziele, und deshalb ist die Staatskunst eine schöne Kunst. Erst im politischen Leben vollendet sich der Mensch. Der Held in der Geschichte als der Träger, Kündler und Erfüller des göttlichen Geistes in einem Volke muß das Ziel dieser Kunst sein.

Das Volk in seiner Gesamtheit aber stellt ein höheres Individuum dar, einen höheren Körper, an dem alle Glieder theilhaben müssen. Die Quelle des Lebens und der Kraft jedes Einzelnen liegt nur in der Gesamtheit. Der Geist des Lebens aber ist unerschöpflich. So wendet sich Müller gegen den Untergangsglauben seiner Zeit, weil er nur aus der Bequemlichkeit und dem Ruhebedürfnis der Klagenden komme. Bald klage der Einzelne, dem Untergange des Ganzen sei nicht mehr zu widerstehen, alles gehe „dem Abend und der Nacht zu“, bald sehe man das Unglück der Zeit in dem Fehlen einer großen Persönlichkeit, immer aber liege der geheime Wunsch dahinter, die Welt möchte an einem schönen Morgen vollkommen erscheinen, und der ewige Friede und die Gerechtigkeit der Staaten sollten den Genuß und die Bequemlichkeit des Lebens verbürgen. Wie dem Fatalismus tritt Müller dem optimistischen Fortschritts- wahn entgegen, dem flachen Kulturoptimismus, dem jede Tiefe und Begründung fehle. Im Kampfe, im Streite nur wird das Große geboren, hier sprudeln die ewigen Quellen des Lebens. Aus der heißen Liebe zur Wirklichkeit, aus dem Bewußtsein der Bedeutung jedes Augenblicks im gewaltigen Laufe der Weltgeschichte nur kommt die rechte Einsicht in die Forderungen der Zeit, und das Geschwätz über die Schicksalschwere und die Ohnmacht der Zeit verrät nur die widerliche Trägheit der Kläger. Kampffroh klingen Müllers Worte, und in dieser durch und durch dramatischen Auffassung der Weltgeschichte mußte er sich mit Kleist finden. Kleist schloß sich dankbar an Müller an, mochte ihn menschlich auch manches von ihm trennen. Wenn Müller über jene spottete, die erst sehen müssen um zu glauben, so sprach er Kleist aus dem Herzen, denn dies war sein persönlichstes Leid, mit einem unendlich weiten Blick die Not und Erbarmlichkeit seines Zeitalters in ihren Ursachen durchdringen zu müssen und ungehört allein zu stehen, mitten unter Blinden und Tauben. Hermann, unter den zänkischen, in Eignsucht versunkenen und mit politischer Blindheit geschlagenen Fürsten, lebte bereits in ihm, die

ersten Vorklänge der Hermannsschlacht leuchteten auf, und vor seinem Auge stand das Bild des Helden.

Wer den Geist des Lebens wirklich einmal ergriffen hat, lehrte Müller, der kann auch nicht mehr darüber klagen, daß die großen Künstler und Kunstwerke schon einmal gewesen seien und daß den Lebenden nichts mehr übrig bleibe als die schwächliche und nutzlose Nachahmung: das große Kunstwerk ist immer möglich, wo sklavische Unfreiheit und blinder Nachahmungstrieb von fröhlichem Glauben an eigene Kraft und dem Mute zur Ergreifung des ewig jungen Geistes des Lebens hinweggesetzt werden. Wie mußten diese Worte Kleist im Herzen widerklingen, der in dem „Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler“ (6. November 1810) seiner eigenen Genialität so frischen, unmittelbaren Ausdruck gegeben hat! Hier war endlich die Möglichkeit der Verständigung mit einem Menschen gegeben. Hier tat sich wieder ein Blick auf für die herrliche Uner schöpflichkeit des Lebens, hier war alle rationalistische und sentimentalische Einseitigkeit, geboren von einer politisch ohnmächtigen, von des Gedankens Blässe angekränkelten Zeit, verschwunden. Müller erkannte wieder den Sinn des Kampfes und die unerbittliche Notwendigkeit der Kriege, und lehrte die Menschen, der Wirklichkeit mit heldischem Mute ins Auge zu sehen; das war Kleistisch gedacht, und unter Müllers beseuernder Rede gesundete der Dichter zu sich selbst. Kleist sah seine große, männliche Auffassung der Tragödie vom Freunde verstanden, der lehrte, daß der höchste Reiz der Tragödie in der Verbindung des Schauerlichen mit dem Schönen liege. Hier waren die weltenweiten Gegensätze aufgetan, aus deren Spannung das große Kunstwerk entspringt. Müller ging aus von Edmund Burkes Jugendschrift über das Erhabene und Schöne und Kleist fand hier die theoretische Deutung der eben vollendeten „Penthesilea“. Er hatte wahrhaftig zu klagen über die Bühnenverhältnisse einer Zeit, die von „Naturen wie die Kozebueschen und Ifflandschen“ beherrscht wurden, über den jämmerlichen Geschmack des Publikums und besonders der Frauen, deren „Anforderungen an Sittlichkeit und Moral das ganze Wesen des Dramas vernichten“. Müller hatte den Blick dafür, daß nur aus dem heroischen Geiste eines ganzen Volkes das große Drama geboren werden kann, wo der Dichter der Mund seines Volkes ist, wie in Griechen-

land. Deshalb war ja Kleists „Penthesilea“ für das „kriegerische Gemüt“ seines Freundes Pfuel berechnet, wie Kleist an Henriette Hendel-Schütz schrieb. Man trug in der Dresdner Gesellschaft allzusehr noch das Sentimentalische der Schillerschen Dichtung im Sinne, und nicht das Heroische; das Negative, Schwächliche, was noch aus der unpolitischen Schäferwelt des achtzehnten Jahrhunderts geblieben war, und nicht das Positive, Starke und Dauernde, was zeitlos war und eine Weiterführung zur Erfüllung eines wahrhaft großen nationalen Dramas forderte. Aus dem Protest des großen Tragöden gegen seine schwächliche Zeit sind die beiden Epigramme Kleists aus dem April-Maiheft 1808 des „Phoebus“ geboren:

Robert Guiskard, Herzog der Normänner

Nein, das nenn' ich zu arg! Kaum weicht mit der Tollwut die Eine
Weg vom Gerüst, so erscheint der gar mit Beulen der Pest.

Der Ödip des Sophocles

Greuel, vor dem die Sonne sich birgt! Demselbigen Weibe
Sohn zugleich und Gemahl, Bruder den Kindern zu sein!

König Oedipus von Sophokles, Robert Guiskard und Penthesilea, das war die dramatische Welt, in der Kleist nun leben mußte.

Müller hatte in den Vorlesungen über die dramatische Kunst, gehalten zu Dresden im Jahre 1806, auf den religiösen Charakter der griechischen Bühne hingewiesen. Nur aus der religiösen Erschütterung, aus der Erschütterung des ganzen Wesens des Menschen, kann die große Tragödie geboren werden. Im „Amphitryon“ hatte Müller das religiöse Moment als das eigentlich in Kleist treibende und produktive sofort erkannt. In Penthesilea sah er den Weg zur großen religiösen Tragödie bereits beschritten, von der er gesagt hatte, daß sie noch kommen müsse, weil uns der antike Schicksalsgedanke nicht mehr genügen könne. Hier war in der Tat der Weg vom antiken Schicksalsgedanken zur neuen Erkenntnis der Welt durch die Wahrheit des Christentums und die Tragödie des Kreuzes gefunden, mit dem sicheren Instinkt des Genies also das Problem zu lösen begonnen worden, das Müller wie Wieland als die große dramatische Aufgabe über Goethe und Schiller hinaus erkannt hatten. Müller forderte, daß die Tragödie zum religiösen Fest erhoben werde wie bei den Griechen. Die Voraussetzung dafür fand er in der Erfüllung der Bedingung, daß das öffentliche, das politische Leben erst wieder eine Rolle spielen

müsse, damit ein Volk als Nation gemeinsam an diesem Feste teilnehmen könne. Das Altertum sah die tragische Höhe notwendig in der Todesverachtung, und das Fortleben eines heroischen Geistes im lebendigen Andenken des Volkes war das Ideal, wenn der Held zu den Schatten der Unterwelt hinabgestiegen war. Der Geist des Christentums aber, fand Müller, fordere die Todesbesiegung. Denn hier beginnt mit dem Tode erst das wahre ewige Leben: jeder Einzelne ist erlöst zur persönlichen Unsterblichkeit.

Kleists Penthesilea siegt in der Tat im Tode über den Tod durch den Ausblick auf ein höheres ewiges Leben. Sie geht aus der Welt, die Welt besiegend. Aber diese Tragödie ist die eines Einsamen noch, und gerade aus der Not seiner Einsamkeit ist er zu ihr geführt worden. Kleist kennt hier noch nicht die historische Tatsache der Erlösung und ihre weltverwandelnde Kraft in der wirklichen Geschichte der Menschheit. Als moderner Heide hatte er nun nochmal den Weg zu suchen, der schon längst gegangen worden war in der gewaltigsten Tragödie der Welt, der Tragödie des Kreuzes. Auf ihr aber ist die historische Wirklichkeit der christlichen Kultur aufgebaut. Kleist mußte aus der Weltferne eines falsch begründeten Idealismus zur Wirklichkeit und Lebensfülle der Geschichte und des gläubigen Volkes gelangen, wenn er die Grundlagen für eine große Tragödie finden und die Sendung des poetischen Genius erfüllen sollte. Müller wies damit dem in sich verkrampften und an sich krank gewordenen Dichter den Weg zur Gemeinschaft mit seinem Volke im Glauben des Christentums. Hier, und hier allein, hatte er klar erkannt, und das war seine große Bedeutung für Kleist, flossen die unerschöpflichen Ströme des Lebens, aus ihnen mußte der Dichter die Gestalten unsterblicher Werke schaffen, den Form gewordenen Geist des Volkes selber bannen, seine Stimme sein im Dienste Gottes und des Lebens. Wenn Kleist also von der einsamen, an der Wende vom Unglauben zum Glauben geborenen Tragödie Penthesilea zum volkstümlichen Märchenspiel vom kleinen Käthchen von Heilbronn fortgeschritten ist, so ist Müller als Freund und Mahner wesentlich beteiligt gewesen.

Müller weist hin auf den Begriff der Ironie als „der göttlichen Freiheit des Geistes“, wie ihn Friedrich Schlegel aufgestellt hat. In den heiligen Komödien des Mittelalters ist sie verwirklicht. In ihnen wurde nicht wie etwa in Voltaires „Pucelle d'Orléans“ die

Religion selbst verläßt, sondern die bei aller wahrhaft religiösen Ergriffenheit doch immer noch menschlich-unzulängliche Vorstellung vom Heiligen. Müller zeigt den unendlichen Reichtum des christlichen Dramas: die allegorische, malerische und musikalische Fülle des spanischen Dramas, er bewundert Schlegels Übersetzung Calderons und sieht im italienischen Lustspiel die Frucht des wahrhaft öffentlichen Lebens der bürgerlichen Gesellschaft. Gozzis barockes Maskenspiel brachte komische, auf den Märkten Venedigs ursprünglich wirklich existierende Charaktere auf die Bühne. Wo aber kein Lustspiel zu finden ist, da gibt es auch kein wahres politisches Leben, da sind die Stände einander fremd und fern und es stockt das Leben der Nation.

An der Stelle, wo auf der alten Bühne die Bildsäule des Gottes stand, hat auf der neueren Bühne die Musik ihren Sitz aufgeschlagen. Die antike Kunst ist plastisch, die moderne malerisch-musikalisch. Im Altertum stand das Kunstwerk im Mittelpunkt und der Betrachter kreiste um dieses wie der Planet um die Sonne. In der Neuzeit ist es umgekehrt: hier steht der Betrachter im Mittelpunkt und das Kunstwerk kreist um ihn wie ein Panorama. Die Antike richtete alles, auch das politische Leben, auf einen Mittelpunkt. Sie schuf sich Stadtzentren, Athen, Alexandrien, Rom, Nationalkunstwerke, Tempel, Altäre, Statuen der Götter. Die Neuzeit durchbrach überall die geschlossenen Formen und Räume, sie suchte die freie Natur, die unendliche Ferne. Die Malerei trat an die Stelle der Plastik, überall weiteten Symbole, Allegorien die Gestalt ins Unendliche. Die antike Einheit des Ortes wich der ständigen Verwandlung, und an die Stelle der wirklichen Zeit trat die poetische, die sich an keine Maße mehr hielt. Der antike Gott verschwand und die Musik bildete das einzige Band mit der Religion.

Müller bekannte Genß, er habe Kleist gegenüber oft geklagt, daß des Dichters Gemüt allzu antik, allzu prometheisch sei, und daß die moderne Poesie in ihrer allegorischen Fülle zu wenig über ihn vermöge. Das aber war gerade die Kritik des Antik-heidnischen in Kleist! In seiner „Penthesilea“ hatte sich eben die tragische Wandlung vollzogen. Das poetische Genie hatte als Genie den Weg von der Antike zur Moderne gefunden. Der Formwandel, den Müller zwischen der Antike und der Neuzeit feststellte, lag aber in der historischen Wandlung der Welt durch die Wahrheit des Christentums und seine Metaphysik

begründet, an deren Pforten Kleist durch seine Tragödie gekommen war. Die Wahrheit und Metaphysik des Christentums und dessen ganze historische Kulturfülle für die Kunst zu gewinnen, wäre die Aufgabe aller Dichter der Neuzeit gewesen, und das tragische Genie Kleist stand nun vor der Unumgänglichkeit dieser gewaltigen Tat. Es führte kein anderer Weg weiter zu seinem ihm von seinem Genius notwendig vorgezeichneten Ziele.

In den „Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur“, die Müller im Winter 1805/06 ebenfalls in Dresden gehalten hatte, und von denen Gervinus sagt, daß sie mehr als ein anderes Buch den Geist der romantischen Schule in sich vereinigen, hatte Müller schon darauf hingewiesen, daß die deutschen Dichter wie die deutschen Gelehrten sich dem Leben ihres Volkes und der Nation entfremdet hatten. Hans Sachs, der Nürnberger Schuster, war der letzte in der Reihe der germanischen Nationaldichter. Er machte die Geschichte lebendig, indem er Vergangenheit und Gegenwart aus dem Geiste seines Volkes begriff. Die Helden der Geschichte lebten auf mitten unter den Bürgern Nürnbergs. Ihm war das politische und nationale Leben seines Volkes noch eins mit der Kunst, weil dieser Schuster wirklich noch mitten im Leben und im Kampfe stand, selbst ein lebendiges Glied im Organismus seines Volkes. Friedrich Schlegel ermutigte Müller in seiner Kritik des 1807 erschienenen Buches in den Heidelberger Jahrbüchern (1808), den vaterländischen Geist, wie er ihn in Hans Sachs dargestellt habe, weiter zu pflegen und zu verkünden. Denn damit hatte Müller nach seiner Anschauung an die eigentliche Not und Aufgabe der deutschen Geistesführer gerührt: „Es ist ein Anblick,“ sagt hier Schlegel, „der zum Teil mit Staunen, zum Teil mit Wehmut erfüllt, wenn man die von drohenden Anzeichen schwangere, ruinenvolle Geschichte des letzten Jahrhunderts gegenwärtig hat, und nun die ersten Geister der Deutschen, fast ohne Ausnahme, seit mehr als fünfzig Jahren einzig und allein in eine bloß ästhetische Ansicht der Dinge so ganz verloren, fast alle nur damit beschäftigt sieht, bis endlich jeder ernste Gedanke an Gott und Vaterland, jede Erinnerung des alten Ruhmes und mit ihnen der Geist der Stärke und Treue meist bis auf die letzte Spur erloschen war.“ Heiliger Zorn erfüllt Schlegel, wenn er gegen den „verderblichen pantheistischen Schwindel“ als das eigentliche Übel wettert, „was die besten Kräfte des deutschen Herzens verzehrt,

und die Menschen endlich bis zur gefühllosesten Gleichgültigkeit aushöhlte". Hier hat er in der That das eigentliche Gift im kostbaren Marke des deutschen Volkes genannt. Schlegel warnte Müller vor seiner Ansicht von der „versöhnenden Kritik“, denn sie gehe auf „einen gewissen Pantheismus des Gefühls zurück“, „der so gerne alles in Harmonie auflösen will“. Dieser Pantheismus des Gefühls aber sei „das eigentliche Grundübel der neuesten Epoche der Literatur“. Man denkt an Goethes „Iphigenie“ und — „Penthesilea“!

Aus der ästhetischen, politisch ohnmächtigen Ansicht der Welt war der sentimentalische Begriff des Ideals entstanden, die schwache Seite in der Ästhetik auch Friedrich Schillers! Müller kritisierte diesen Begriff, der die Gegenwart flieht und in die Ferne schweifen macht, die Tätigkeit hemmt und zu ohnmächtiger Träumerei verführt. Aus dem Leben der Gesamtheit muß die Kunst neu erstehen als Stimme des Volkes, als Trägerin seines Geistes und seiner Kraft. Müller weist hin auf die religiöse Verehrung des weiblichen Geschlechtes gerade bei den germanischen Völkern und erkennt, daß mit dem gesunden und starken Verhältnis der Geschlechter, der Hochschätzung der Frau, das Leben und die Kraft eines Volkes, seine nationale Bedeutung aufs innigste verbunden ist. Wie die Frau die Hüterin des Hauses und die Versöhnerin im Streite der Männer ist, so muß das weibliche Element auch das politische Leben durchfluten und der Geist der Liebe die Glieder eines Volkes wie die Völker vereinen. Novalis hat, was selbst Goethe verborgen blieb, die Allgegenwart des Christentums in allen Formen der Poesie und Philosophie geahnt. Der Geist der Musik kündigt die neue Zeit an. Die bisher geschlossene Kirche muß sich öffnen, der wahre Protestantismus, der Geist der Jugend und der ewigen Wahrheit gegen Verderbnis und Tod sich mit dem Katholizismus verbinden, und die streitende und siegende Kirche erscheinen.

Schiller sagt in seinem Vorwort zur „Braut von Messina“: „Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt.“ Und deshalb fordert er: „Der Dichter muß die Paläste wieder aufstun, er muß die Gerichte unter

freien Himmel herausführen, er muß die Götter wieder aufstellen, ..." Adam Müller erklärt: Markt, Theater und Kirche verhalten sich nach deutschen Begriffen wie Staat, Wissenschaft und Religion. Das ehrwürdige Wort „Messe“ in seinem Doppelsinn deutet auf die ewige Einheit des äußeren und inneren Daseins. Das Theater ist der Vermittler zwischen der Kirche und dem öffentlichen Leben. Die Tragödie ist das weibliche Element des Lebens: sie führt aus dem Leben der Welt zur Kirche. Die Komödie aber ist das männliche Element, sie führt aus der Kirche zum Markte zurück, zum fröhlichen, tätigen Leben des Tages und der Welt. Der fröhliche Tumult eines Marktes um eine stille Kirche ist für Müller das schöne Bild des ganzen Lebens, das sich immer harmonisch löst: im Gegensatz der Ruhe und der Bewegung, des Krieges und des Friedens, des Wandelbaren und des Bleibenden. „Die Tragödie führt in die Höhe und Tiefe der Menschheit; ... Sie verläßt ihn (den Menschen) erst, wenn sie ihn im Heiligtum niedergelassen hat: auf leichten bunten Flügeln trägt den von allmächtigen Gefühlen der Religion Erhobenen die Komödie auf den Markt, ins Haus, zu der Betriebsamkeit des Tages und der Stunde zurück.“ Und dann spricht er den tiefen Satz aus: „Wenn das politische Leben einer Nation verbleicht, so verlöscht auch jeder Geschlechtsunterschied ihrer Künste ... und diese machen mehr und mehr gemeinschaftliche Sache mit den Irrtümern und Frivolitäten der Zeit.“

Der zweite Philosoph der Romantik aus dem Freundeskreise Kleists war Gotthilf Heinrich Schubert (1780–1860), der Schüler Herders. Schubert erzählt in seiner Selbstbiographie, mit welcher gespanntem Interesse Kleist seinen Ausführungen gelauscht habe über die Äußerungen des Seelenlebens in den verschiedenen Zuständen der Gebundenheit des leiblichen Lebens: im animalischen Magnetismus, in den Vorahnungen des Künftigen im Traume, im geistigen Ferngesicht. Hier erfuhr Kleist von dem phantasievollen Naturphilosophen Deutungen seiner eigenen Dichtungen, die ihm selber als geniale Gesichte zugeströmt waren. Schuberts Ausführungen waren für Kleist die Quelle zu neuen Anregungen für sein künftiges Schaffen. Aber er nahm sie genau so selbständig und in freier poetischer Weise auf wie die Adam Müllers.

Schubert war bestimmt von Schellings physischem Idealismus, der die Natur als bewußtlose Erscheinung der Vernunft erklärte. Diese Auffassung hing aufs innigste zusammen mit der Lehre des

deutschen Idealismus vom Sündenfalle als dem Herausfallen des Menschen aus dem Naturzusammenhange durch das erwachende Bewußtsein. Der bewußte-Mensch erst erfuhr die Spaltung seines eigenen Wesens, und aus der Qual dieses Bewußtseins sehnt er sich nun nach Erlösung. Jakob Böhmes Deutung des Sündenfalles und der Erlösungssehnsucht der sich aus der Zerteiltheit zur Einheit des Götterebensbildes, der Androgne, zurücksehnenden Geschlechter, wie sie Schelling und Franz Baader aufgenommen haben, erscheint auch bei Schubert, wenn er den Geschlechtsunterschied auf die Teilung durch den Sündenfall zurückführt, und die Sehnsucht der Liebenden nacheinander als die Sehnsucht des „zerteilten Engels“ deutet, der sich nach seiner vollen Einheit zurücksehnt. Nach dem aristophanischen Mythos im „Gastmahl“ des Plato wurde der Mensch um seiner Überhebung, um des prometheischen Troges willen vom Gotte gespalten, damit ihm der Übermut verginge; aus dieser Gespaltenheit sehnt er sich nach seiner ursprünglichen Einheit zurück in der Begierde der Liebenden: sie werden bei ihrem ersten Anblick von einem wundersamen Sehnen, wie von einer fernen Erinnerung an ihre einstige Einheit erfaßt. Böhme hat diesen Mythos bereits mit der christlichen Sündenfallslehre verknüpft. Er unterscheidet aber streng zwischen der sinnlichen Begierde der Liebenden, deren Erfüllung jenen Riß nicht aufhebt, sondern erst recht schmerzlich empfinden läßt – und der reinen Sehnsucht nach Erfüllung: diese kann niemals auf dieser Erde, sondern erst im Jenseits erreicht werden. Zwei Momente sind also bei Böhme noch streng getrennt: der aristophanische Mythos vom Eros, als der Sehnsucht und Begierde der Liebenden nach Vereinigung, und die christliche Sündenfallslehre vom Abfall des Menschen durch den Ungehorsam gegen Gott. Durch den deutschen Idealismus erfuhr jene Böhmesche Lehre eine neue Wendung: er deutete die Lehre vom Sündenfalle intellektuell, nur als das Erwachen des Menschen zum Bewußtsein, wodurch er aus dem Naturzusammenhange fiel. Zwei Wege können ihn nun aus der Spaltung seines Wesens zur verlorenen Einheit führen. Den einen hat Schiller gezeigt: es ist der Weg unendlichen Strebens nach dem Ideal der Vollkommenheit. Der andre Weg wird gewiesen durch die Sehnsucht nach der Aufhebung des quälenden Bewußtseins und dem Wiederaufgehen im verlorenen Naturzusammenhang, nach dem Untertauchen im unbewußten Sein der Natur, nach dem Auslöschen des Lebens:

die Sehnsucht nach dem Tode. Das ist der Weg, wie ihn Rousseau mit seinem Rufe „zurück zur Natur“ gelehrt hat, in seiner mehr als bloß naturalistischen, in seiner metaphysischen Deutung. Verband sich mit dieser Auslegung des Sündenfalles und der Erlösungsmöglichkeit nun das aristophanische Moment der Sehnsucht der Liebenden nach Vereinigung, so war die Sehnsucht nach Vereinigung, die Begierde der Liebenden, die Sehnsucht nach dem Untertauchen im unbewußten Sein der Natur. Aber der einzelne Liebesakt vermag nie die volle Erfüllung und dauernde Stillung der Begierde zu bringen, das unselige Bewußtsein nicht dauernd aufzuheben. Die volle Stillung der Begierde ist nur im Tode möglich, dem Untergang im unbewußten Sein der Natur. So wird der Liebestod der Weg der Erlösung „zurück zur Natur“, d. h. hinab in die ewige Nacht der Begierdelosigkeit, des gestillten Strebens, der Vernichtung des unseligen Bewußtseins und seines Trägers, des in sich unselig zerrissenen Menschen. Aber liegt hier nicht eine entsetzliche Täuschung verborgen? Mit verhüllter Seele gleichsam, verhüllt durch den Rausch der Sinne und den Wahn der Begierde, geht der Mensch den Weg der physischen Vernichtung um die metaphysische, ewige Vernichtung zu finden. Der physische Tod vermag niemals die metaphysische Erlösung zu bringen. Die Qual wird nicht erlöschen, die Begierde nicht gestillt werden, sie werden ewig dauern. Denn schon in der Deutung der „unbewußten Natur“ liegt das Moment der ewigen Dauer: in der physischen Ruhe der Materie soll die metaphysische der Seele zu finden sein. Aber die unsterbliche Seele wird sich nun erst in ewiger Sehnsucht verzehren! Die große Täuschung, daß mit dem physischen Tode wirklich das Aufgehen im Ewig-Unbewußten, also auch der metaphysische Tod, die Begierdelosigkeit erreicht sei, hat Schopenhauer klar erkannt: mit dem gewaltsamen physischen Tode wird der unselige, der unerlöste Wille zum Leben mit seinem in sich gespaltenen Wesen aufs höchste bejaht — und ewige Qual ist die Wirkung.

Verband sich mit der Sehnsucht nach der Stillung der Begierde der Liebenden der Glaube an die Erlösung, so wurde die irdische Liebe zur himmlischen emporgeläutert, der Weg der Erlösung führte nicht zur Natur zurück und hinab in die Nacht der Vernichtung und des Vergessens, sondern empor aus der Gespaltenheit dieses Lebens zur Harmonie und zur ewigen Vereinigung im höheren, ewigen Leben.

Zwischen diesen beiden äußersten Polen schwankt die mannigfaltige poetische und philosophische Ausgestaltung der Sündenfalls- und Erlösungslehre und die Vermengung irdischer und himmlischer Liebe mit ihr in der deutschen Literatur von Jakob Böhme bis zu Richard Wagner hin und her.

Novalis und Friedrich Schlegel sahen, bestimmt von der Philosophie Fichtes, im willentlichen Liebestod den Weg zur Erlösung, weil durch die irdische Liebe sich der Weg zur himmlischen öffnet, und das unvollkommene, unselige Bewußtsein seine Erlösung erfährt im Glauben an die Erlösung und das ewige Leben. Der Voluntarismus Fichtes führte Novalis zur Idee des bewußten willentlichen Nachsterbens nach der Geliebten. Richard Wagner hat sich, von der Metaphysik Schopenhauers anfänglich bestimmt, aus schwüler Erotik und ungeklärter Triebbefangenheit emporgerungen bis zur christlichen Erlösungslehre im „Parzifal“, und was Nietzsche ihm vorgeworfen hat, daß er nun doch noch zu Kreuze gekrochen sei, das war seine notwendige Entwicklung. Kleists „Penthesilea“ bedeutet in ihrer Wahrheit und mythisch-religiösen Schönheit eine einsame Höhe für sich.

Goththilf Heinrich Schuberts phantasievolle Theosophie ist von warmer, aufrichtiger Frömmigkeit getragen. Sie macht ihn so sympathisch. Er sieht in allem Irdischen nach dem Sündenfalle die Sehnsucht nach der Rückkehr zur Harmonie und zur ewigen Liebe, als dem Geiste des Universums, dem Rhythmus der Welt. Das Gesetz der Welt ist der lebendige Geist der Welt. Alles Irdische sehnt sich nach dem Genuße dieses Geistes als dem Licht der Welt: in ihm sind die Dinge erhoben zu seliger Harmonie. Das sind die „kosmischen Momente“. Wenn die Erde im tiefsten Polarwinter die höchste innere Tätigkeit entfaltet, glüht das Nordlicht auf: dann ist die Erde Sonne geworden, sie ist vom Geiste des Lebens erfaßt. Der sündige Mensch aber kann den Anblick Gottes nicht ertragen, das Licht tötet ihn. So sind die Momente höchster Lebensentfaltung auch dem Tode am nächsten. Das Vermählungstreben ist die Sehnsucht nach der Erlösung aus der Sonderung des Einzeldaseins zum Weltganzen zurück. Das Leben geht aus dem Tode hervor und sehnt sich wieder nach dem Tode. Wenn in der höchsten Liebeseligkeit die Offenbarung des Weltgeistes geschieht, stirbt das Geschöpf an seinem Anblick. Pan ist erwacht, und der panische Schrecken tötet.

In seinen „Ahnungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens“ sieht Schubert im Gegensatz, in der Polarität das Geheimnis des Aufbaus der Welt. Am schönsten kommt das zur Erscheinung im aufrechten Gang des Menschen. Die Vernichtung bedeutet immer den Übergang in eine höhere Form des Daseins. Seitdem sich aber der Mensch durch die Sünde von Gott abgewandt hat, herrscht auf der Welt die „babylonische Sprachverwirrung“ — so führt Schubert in der „Symbolik des Traumes“ aus — der Mensch hat sich in die Sinnlichkeit verliebt und verirrt und so hat sich ihm alles verkehrt. Ursprünglich war die Liebe die Sprache des Menschen, die Liebe zum Göttlichen ihr Gegenstand. Jetzt aber ist ihm sein armes Ich der Gegenstand seiner Liebe. Er ist Narziß geworden, der sich in der Liebe zu sich selbst verzehrt. In einem Kapitel „Die Echo“ schildert Schubert die Folgen der Verkehrung der menschlichen Natur durch die Sünde: der Liebe in Haß, Zerstörungswut und Mordsucht im Wahnsinn. Hinter der entfesselten Wollust, dem dionysischen Rausche, verbirgt sich die Zerstörungswut. Hochmut und der ungebrochene Wille des Menschen — seine Ursünde also — führen zum Wahnsinn. Kleist mußte hier die psychologisch-metaphysische Deutung der Umnachtung Penthesileas erfahren. Schubert hielt sich dabei an fromme Schriften, wie Arnolds „Leben der Gläubigen“.

Was ursprünglich die Sprache des Wachens sein sollte, ist jetzt ins Unbewußte zurückgedrängt, zur Sprache des Traumes geworden. Und die Poesie ahmt die ursprüngliche Sprache nach, die rhythmisch war: sie ist der Sprache des Traumes verwandt. In der Bilder- und Gestaltensprache des Geistes stellen sich die verschiedenen Stimmen der Seele als selbständige Wesen dar, und der gute oder schlimme Dämon wird dieser wirklich sichtbar. Die Propheten aber sind das Gewissen der Völker. Schubert zitiert Reils „Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen“ (1803) um zu zeigen, wie Hochmütige vom Wahnsinn umnachtet werden und nun, vom Dämon besessen, die Stimmen von Tieren, in die sie sich verwandelt glauben, nachahmen müssen, ein furchtbares Bärengebrüll, Wolfs- oder Katzengeheul anstimmen. Kleist hat diesen Zug in seiner Novelle „Die heilige Cäcilie“ verwendet. Wenn Schubert unter Hinweis auf Stillings „Theobald oder der Schwärmer“ zeigte, daß in der Jugend eine Neigung der Geschlechter

oft die Maske religiöser Gefühle annehme, so konnte Kleist gerade diesen Zug im „Käthchen von Heilbronn“ gebrauchen.

Die durch einen Akt des Hochmuts entstandene Schranke der Sinnlichkeit, lehrt Schubert, auf den Sündenfall zurückgehend, mußte durch einen vollkommenen Akt der Demut, der Selbstverleugnung und der Ergebung in Gottes Willen aufgehoben werden. Das Wort mußte von neuem Fleisch werden im Meister selbst. Er nur konnte den ursprünglichen Akt des Hochmuts sühnen. So weist Schubert klar und entschieden mit Thomas von Kempen auf den „königlichen Weg des Kreuzes“ hin und erklärt, daß der Mensch durch die höhere Liebe mehr vermöge als alle Erscheinungen des Somnambulismus zeigen können. Hier allein ist der Sieg des Geistes erst wirklich hergestellt. Sympathien, Vorahnungen, Träume, tierischer Magnetismus sind nur für den in der Sünde befangenen Menschen der Weg zur Wahrnehmung eines höheren Lebens. Das ist der Weg der unbewußten Natur. Ausdrücklich sagt Schubert, dieser Weg sei krankhaft und gewaltsam. Er ist im Gegensatz zu anderen „Theosophen“ wirklich fromm und erkennt, daß der Weg der Erlösung durch das Kreuz der einzig wahre und rechte ist. Wenn er auch im Geheimnis der Sympathien und Antipathien „öfters die Erinnerung an einen vorhergegangenen Zustand“ erkennen will, so weiß er doch, daß das Jenseitige nur im „klaren lichten Werk des Lebens“, nicht in dumpfen Ahnungen und Träumen verkündet wird. Der Weg des Unbewußten führt ihn nur poetisch zurück in das goldne Zeitalter der Sündenfreiheit, nicht empor ins höhere Leben, zu dem nur ein frommes Leben führen kann. Im Unbewußten ist nur gleichsam der Mechanismus, durch den sich manchmal der Blick in die höhere Welt ahnend öffnet, gewonnen kann das höhere Leben nur durch den Weg des Kreuzes werden. So forderte schon der Kirchenlehrer Tertullian die Herrschaft der Christen rein durch die Kraft des Glaubens über Dämonische und Begeisterte, die vom Gotte Dionysos erfüllt waren.

In der dreizehnten Vorlesung seiner „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“ spricht Schubert vom tierischen Magnetismus und bringt Momente, die Kleist im „Käthchen von Heilbronn“ in ganz freier und poetischer Weise verwendet hat. Der Somnambulismus ist ein magnetischer Schlaf. Ein beglückendes Gefühl körperlicher Gelöstheit, Freiheit und Vollendung durchströmt

die so Schlafenden. Alles Wachleben ist vergessen. Nur was sie in einem früheren gleichen Zustande gesagt und getan haben, wissen sie, das aber deutlich und vollständig. Tiefe Sympathie verbindet die Schlafenden mit dem Magnetiseur und den mit ihm in Beziehung stehenden Personen. Ihr Wille ist eins mit dem seinigen. Unschuldige Zuneigung heftet sie an ihn, oft trinken sie nur das von seiner Hand dargereichte Wasser. Nun gibt es noch eine höhere Stufe des magnetischen Schlafs, den Doppelschlaf. Hier hat der Schlafende nur Sinn für den Magnetiseur, alles andere bereitet ihm Angst und Schmerzen. Schubert zitiert den Heilbronner Arzt Gmelin und ein besonders hervorragendes Medium desselben, die zwölfjährige Tochter eines Ratherrn aus Heilbronn. Man hat später dieses „Urkäthchen“ namentlich festgestellt in der sechzehnjährigen Bürgermeisterstochter Lisette Kornacher.

Schuberts poetische Phantasie trägt ihn weiter. Die Seele ist der Übergang aus der Materie zum Geist. So ist sie nicht an Raum und Zeit gebunden. Vom magnetischen Hellsehen ist nur ein kleiner Schritt zum Wissen um das Entfernte. Zwei räumlich getrennte Menschen vermögen so eins zu sein und an ihren Schicksalen gegenseitig teilzunehmen, wie zwei innig Verbundene. Die Anker nach einem gemeinsamen höheren Leben werden ausgeworfen. Ein inneres Licht, ein inneres Schauen verkündet die höhere Ordnung der Dinge. Oft zeigt sich der höhere Einfluß solchen Wesen, die seiner unmittelbaren Wahrnehmung nicht fähig sind, durch andere vollkommeneren an — wie sich die göttliche Vorsehung dem Grafen vom Strahle durch Käthchen von Heilbronn kund tut. Die Schlafenden aber sind in ihrem seligen Zustand von einem hellen strahlenden Schein umflossen.

Hier ist es, als ob sich Schubert, der gute, begeisterte Halbdichter und Schwärmer, selber erheben möchte durch die engen Tore des irdischen Lebens, der Nachtseite der Welt, hinauf in die lichten, von Glanz und Glück erfüllten Räume des himmlischen Paradieses. Kleist kannte Jung-Stillings „Theobald oder der Schwärmer“, wo das kranke Sannchen im Fieber den Besucher „hoher Herr“ anredet, von einer himmlischen Hochzeit träumt und Theobald selber als Zauberer verdächtigt wird. Auch ist hier schon der Gedanke, daß die göttliche Vorsehung durch die Menschen als ihre Werkzeuge zu wirken vermag. Alle diese Momente führen unmittelbar zum Käthchen von Heilbronn hinüber.

Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe

Ein großes historisches Ritterschauspiel

Am 7. Juni 1808 bot Heinrich von Kleist dem Verleger Cotta sein Trauerspiel „Penthesilea“ an, von dem bereits sieben Bogen gedruckt waren und das im Sommer 1808 im Cottaschen Verlage wirklich erschien, und fragte ihn, ob er den Verlag eines Taschenbuchs übernehmen wolle; er könnte ihm jährlich „ein Drama im Manuskript, und Zeichnungen von H. Hartmann, der Scenen daraus darstellen will, überliefern“. „Ich würde“, fährt Kleist fort, „in diesem Jahre, das Käthchen von Heilbronn dazu bestimmen, ein Stück, das mehr in die romantische Gattung schlägt, als die übrigen.“ Kleist war durch den verehrten Wieland auf den Gedanken eines Taschenbuchs gekommen. Im „Taschenbuch für das Jahr 1804. Der Liebe und Freundschaft gewidmet“ hatte er ein Märchen von Wieland gelesen: „Die Entzauberung“. Und in diesem Märchen ist die eigentliche und so lange gesuchte „Quelle“ zum Käthchen von Heilbronn zu erblicken.

Durch die gewaltige Tragik der Penthesilea hatte Kleist den Rousseauschen Naturalismus endgültig überwunden und war durch die mythische Symbolik des Heidentums an die Schwelle des Christentums getreten. Zum letzten Male erscheint Rousseaus in Kleists Briefen einst so gefeierter Name in einem Brief an Ulrike aus Châlons sur Marne vom 14. Juli 1807. Es war, als ob sich Kleist mit dem Abschluß der Penthesilea das Recht und den Anspruch erworben hätte, nun die Wahrheit, Größe und Schönheit der christlichen Metaphysik in ihrer unerschöpflichen Fülle kennen zu lernen und als ob er nach Dresden geführt worden wäre um hier die Wandlung erst in sich selber, in der Realität des Lebens, nicht nur im Wunsch- und Traumreich der Poesie zu erfahren. Adam Müller und andere waren ihm nur Wegdeuter — seine Bahn mußte er ganz allein ziehen.

Wenn nun, nach dem Abtreten Rousseaus, der andere Führer seiner Jugend, Wieland, im Vordergrunde erschien, so nahm ihn Kleist nicht mehr unkritisch mit dem gläubig-schwärmerischen Geiste der Jugend hin: jetzt vollzog er die Wandlung des Stofflichen zum neuen schwer errungenen Geiste seiner Kunst.

Neuplatonismus in sentimentalischer Einkleidung beherrscht die Schriften Wielands. Sympathie erscheint als Wiedererinnerung an das verlorene Paradies, und der christliche Erlösungsglaube ist in das bald ernste, bald tändelnde Spiel der Liebe verkleidet. Die streng pietistische Erziehung Wielands wirkte entscheidend ein auf seine Bildung des Begriffs der Sympathie. Mit der Erkenntnis der kosmischen Verbundenheit aller Dinge, wie sie Leibniz und Shaftesbury lehrten, wurde ihm die Sympathie der Strom des Lebens, in dem sich alle Wesen vereinten, und so sang er in der „Natur der Dinge“ die Harmonie der Welten. Der religiöse Unterton seiner liebenswürdigen Jugendsdichtungen warb Wieland begeisterte Anhänger bei all den Dichtern und Denkern, die eine ähnliche Erziehung erfahren hatten. So hat wie Fichte und Schleiermacher auch Schubert viel und mit besonderer Liebe Wieland gelesen und sein Begriff der Sympathie ist wesentlich durch ihn bestimmt. Sympathie ist ein geheimes Band, das die „sympathetisch“ ergriffenen Seelen mit magnetischer Kraft unbewußt einander nähert. In ihr liegt die Besinnung auf das „Urbild“ — so heißt es in den „Sympathien“ — auf die einstige Einheit der Seelen in einer anderen, höheren Welt. Mit der sympathetischen Ergriffenheit erwacht die Sehnsucht zurück nach diesem Urbild in der höheren Welt, aus welcher „der Fall in den irdischen Klumpen“ die Seelen stürzte, so, wie schon Jakob Böhme es geschildert hat. Die Sehnsucht der Seelen äußert sich als „Begierde“, „den Unsterblichen, dem heiligen Lande, dem sie entsprungen sind, immer mehr sich zu nähern“. Man möge diese Begierde Tugend oder Religion nennen, fügt Wieland hinzu. Freundschaft und Liebe sind der höchste Ausdruck der Sympathien. Weil aber die Sympathien ein seliges Wiedererinnern an den einst verlorenen Himmel, an das Paradies sind: so liegt in der Freundschaft und vor allem in der Liebe unbewußt der Zug der Sehnsucht zurück nach dem Paradiese. Die Stimme des Himmels spricht durch sie. Seliges Staunen ergreift die Liebenden bei ihrem ersten Anblick, ihre Herzen schwingen im Gleichklang, der durch den Verlust des Paradieses einst verloren ging. Mit der erwachenden Liebe wächst das Verlangen nach dem verlorenen Glücke des Paradieses. Die Rückkehr zu diesem aber ist die Bestimmung des Menschen. Liebe und Freundschaft also weisen den Weg zurück zum Paradiese, in Liebe und Freundschaft offenbart sich die höhere Bestimmung des

Menschen. Die alte Frage Kleists nach der Erfüllung seiner Bestimmung ist hier gelöst in poetischem Kleide, himmlische und irdische Liebe sind in ihm vereint. Der Weg zum verlorenen Glücke des Paradieses ist die Geschichte der Seele wie die Geschichte der Menschheit. Die Liebe vor allem wird der ergriffenen Seele zur Führerin auf diesem Wege. Das ist die Geschichte des Wielandschen „Agathon“: wahre Liebe rettet ihn aus sinnlicher Befangenheit, aus Irrtum und Leidenschaft.

Wenn die Liebenden sich erblicken, ist es, als ob die Erinnerung an einen Traum in ihnen erwachte: im Traume vom himmlischen Paradiese haben sie sich schon gesehen. Im Traume, so wird hier angenommen, sind alle zeitlichen und örtlichen Schranken aufgehoben, die freischwebende Seele ist aller irdischen Schranken ledig, und so kann ihr auch das Paradies sich zeigen. An die Stelle des Mythus tritt der Traum. Das Zeitlose, Ewige herrscht in ihm. So hebt er auch die Schranken der Sinnlichkeit weg und das Übersinnliche tut er auf: es öffnet sich die Geisterwelt. Die Geschichte der Seele ist damit aufgehoben, es gibt keine Zeit mehr im Traume, keine Geschichte im realen Sinne: der Mensch ist von der Qual und Sorge des irdischen Lebens befreit, er kann im Traume unmittelbar seine Bestimmung erfahren, den Weg zum Paradiese finden. (Man begreift, daß die Dichtung die empirische Psychologie mit der metaphysischen Erlösungslehre verwechseln kann; wird sie real genommen, wird sie Schwärmerei, z. B. Theosophie.) Die Geisterwelt wird nun im Traume sichtbar, und so können die guten Geister als Schützer und Führer der Seelen sich zeigen. Sie siegen im Kampfe mit dem Bösen und führen ihre Schützlinge der wahren Bestimmung zu. So wird den Liebenden im Traume der Weg zur Erfüllung ihrer Bestimmung gezeigt, die Geschichte ihrer Seele ihnen vorgezeichnet, sie finden durch ihn ihr zeitliches und ewiges Glück.

Nicht immer erscheinen bei Wieland die guten Geister als Schutzengel, als Cherubim und Seraphim, sie können auch Zauberer und Feen sein: je nach dem Stoffe, oder je nachdem das religiöse oder das freigeistige Moment Wieland bestimmt. In „Zemin und Gulindn“ (1752) zeigt ein guter Geist Firnaz, von der Gottheit bestimmt, dem Mädchen den Geliebten, und diesem entschwindet das Traumgesicht, wie er die Arme nach der Geliebten breitet: im Doppeltraum haben die füreinander Bestimmten sich erblickt. Als der gute Geist

aber das Mädchen dem Jüngling wirklich zuführt, ruft dieser aus wie der Graf vom Strahl (II, 1):

„O du, zu der mein Herz
In voller Sehnsucht wallt, wie nenn' ich dich?“

Im frivolen Spiele zeigt in „Sigt und Clärchen oder der Mönch und die Nonne auf dem Mädelsstein“ (1775) ein glänzender Cherub sich als „Schutzgeist frommer Liebe“, der den Liebenden drei Nächte nacheinander im gleichen Doppeltraume erscheint und ihnen den Weg der Erfüllung ihrer Sehnsucht zeigt, wie dem Grafen vom Strahl drei Nächte hintereinander ein Engel erschienen ist und der Graf wie das Käthchen das gleiche Gesicht haben im gleichen Augenblick (II, 9). Im neunten der „Briefe von Verstorbenen an hinterlassene Freunde“ (1753) von Wieland hat der erschaffene Mann sich nach der Gefährtin gesehnt und nach langem Suchen im Paradiese schon auf sie verzichtet: da zeigt ihm ein himmlischer Traum Chava, die Gesuchte, und ein Seraph führt sie ihm zu. So hat der Graf schon darauf verzichtet jemals auf dieser Erde die Geliebte zu finden, da zeigt sie der Cherub ihm im Traume, indem er ihn in ihr Kämmerlein führt.

Das Märchen „Die Entzauberung“ könnte auch wie das „Käthchen von Heilbronn“ den Untertitel „Die Feuerprobe“ haben. Es erzählt die Geschichte eines reichen schönen Mädchens, das in seinem sechzehnten Jahre von vielen Bewerbern umgeben war. Rosalie von Eschenbach — Rosalie heißt die Jose Kunigundens im „Käthchen von Heilbronn“! — kannte die Welt nicht und drohte ihren Ränken zu verfallen, wenn nicht eine gütige Fee ihr Geschick zu einem glücklichen Ende geleitet hätte. Zwei unter ihren Bewerbern traten ihr besonders nahe. Der eine, Alberich, war „eine Art von irrendem Ritter von der fröhlichen Gestalt“, in allen Ränken und Künsten der Welt erfahren, ein Blender und Frauenverführer. Ihm war es mehr um das schöne Besitztum zu tun, das Rosalie von der Tante erben sollte, als um das Mädchen. Der andre Bewerber war Hülderich, Alberichs Gegenspiel, still, edel und gut. Er hatte nur einen Fehler, seine Bescheidenheit, die in völliger Selbstlosigkeit aufging. Hülderich liebte Rosalien wie seine Seele, und sein innigster Wunsch war nur für sie sich opfern zu dürfen. Er wagte nicht einmal auch nur an Rosaliens Besitztum zu denken und war glücklich sie schweigend und nur von ferne zu lieben. Seine Liebe hatte mehr „von der andächtigen Inbrunst eines frommen Einsiedlers zu der Königin des

Himmels, als von dem irdischen Feuer einer eigennützigen Leidenschaft für eine Sterbliche“. Rosalie aber ließ sich betören durch die blendende Erscheinung und die geheuchelte Übereinstimmung ihrer Gemüter, die ihr Alberich mit der feinsten Schauspielerkunst vorzutäuschen wußte, und ihr Herz schien sich ihm zuneigen. Und da Alberich eine entfernte Verwandtschaft mit Rosaliens Tante nachweisen konnte, durfte er sogar in einem Flügel des Schlosses der beiden Frauen wohnen. Der unscheinbare Hulderich aber, dessen Vater die Ländereien der Tante gepachtet hatte, wurde vergessen.

Da griff die gute Fee ein, um durch eine Reihe von Proben den wahren Wert der Bewerber zu enthüllen und Rosalien den Würdigen zuzuführen. Als sie mit ihrem Zauberstabe das Gesicht Rosaliens durch Pocken entstellte — der Graf vom Strahl wünscht im „Käthchen“ (II, 3), daß Kunigunde die Pocken kriegte! — und Rosaliens Vermögen als verloren vortäuschte, suchte sich Alberich aus dem Staube zu machen. Um so treuer liebte der verkannte Hulderich seine Rosalie.

Da kam die Hauptprobe auf die wahre Liebe der beiden. Mitten in der Nacht brach Feuer im Schlosse Rosaliens aus. Alberich brachte sich selbst als der erste in Sicherheit und empfahl nur im Fliehen der Dienerschaft die Damen zu retten. Rosalie ward von der guten Fee in der Erscheinung einer „majestätischen Frau“ selbst aus dem Schlosse getragen. Das Feuer hatte aber bereits das Schlafzimmer der alten Dame ergriffen, „die, vom Rauch halb erstickt, um Hilfe schrie, ohne daß jemand den gefährlichen Versuch wagen wollte, sie den immer näher zückenden Flammen zu entreißen. In dieser äußersten Not“ stürmte Hulderich durch die entsezte Menge in den brennenden Flügel des Schlosses. Alle hielten ihn für verloren — „als Hulderich mit der alten ohnmächtigen Dame im Arm, so unbeschädigt aus dem Feuer zurückkam, daß auch nicht ein Haar an seinem lockigen Haupte versengt war“. Im gleichen Augenblicke erlosch das Feuer von selbst, nur rauchende Trümmer blieben.

Da Rosalie und ihre Tante nun gänzlich verarmt waren, bot ihnen Hulderichs Vater sein im Dienste ihrer Vorfahren erworbenes Eigentum als das ihrige an. Gerührt durch soviel Selbstlosigkeit, erkannten die beiden Frauen die Liebe des Vaters wie des Sohnes. Aber ein Bedenken stand der Heirat der Kinder im Wege: „Wenn er von Geburt wäre —“, sagte die Tante. Da griff die gute Fee ein

um die beiden unnötig getrennten Welten zu vereinigen. „Wenn ich jedes unter euch mit diesem Stäbchen berühren und dadurch nötigen wollte, eures Herzens Gedanken laut zu denken, so würde die Last, die euch drückt, flugs zu Boden sinken.“ Alles war nur ein Spiel der guten Fee: das Vermögen war wie das Schloß wieder hergestellt, und Rosalie fand das Glück der wahren Liebe mit einer einzigen Pockennarbe im Gesichte zur Erinnerung an die Geschichte.

Der Aufklärer Wieland, der die „natürliche Gleichheit“ unter den Menschen predigt, schließt mit einer spöttischen Bemerkung: „Wir Seen (fuhr die Seenkönigin fort) sind, wie bekannt, sonst keine Freundinnen von Mißheiraten und sorgen immer dafür, daß die Königstöchter, die sich in Hirtenknaben, oder die Prinzen, die sich in Gänsemädchen und Aschebrödeln verlieben, am Ende Ihresgleichen in ihnen finden. Aber keine Regel ohne Ausnahme. Indessen urkunde ich hiemit zum Trost der guten Tante, daß Hulderich in gerader Linie von Vercingetorig, einem uralten Fürsten der Gallier, abstammt.“

Es ist leicht zu erkennen, daß der Grundgedanke des Märchens, „daß höhere Mächte sich in die Leitung der menschlichen Angelegenheiten mischen“, wie Wieland sagt, auch das „Käthchen von Heilbronn“ trägt. Die Geschichte Rosaliens wird zur Geschichte des Grafen vom Strahl, der Blender und Verführer Alberich zur bösen Kunigunde, der fromme stillliebende Hulderich zum Käthchen selbst. Kunigunde darf auf des Grafen Schlosse wohnen wie Alberich, Käthchen wird verkannt wie Hulderich. Kunigunde strebt nach dem Besitztum des Grafen wie Alberich nach dem Rosaliens, die Welt des Scheins und des Trugs, der Bosheit und Eigensucht scheint über die des wahren Seins und Wesens, der frommen Liebe und Selbstlosigkeit zu siegen. Aber eine höhere Macht greift führend ein und zeigt das wahre Wesen der Erwählten und der Verstoßenen: bei Wieland die Fee, bei Kleist die göttliche Vorsehung, die durch Traumgesichte und den Cherub spricht. Die höchste Probe ist in beiden Dichtungen die Feuerprobe, wo die falschen Liebhaber ihre gemeine Selbstsucht, die wahren ihre erhabene Selbstlosigkeit offenbaren. Die erwachenden Standesbedenken besiegt der Aufklärer Wieland durch den spöttischen Nachweis hoher Abkunft – bei Kleist aber hat der mittelalterlich feudale Adelsgedanke Adam Müllers bereits Rousseaus Staats- und Gesellschaftsauffassung verdrängt: weil der Mensch eine

wesentlich bedingte Einheit von Leib und Seele ist, muß eines Kaisers Kind es auch innerlich wie äußerlich sein, Käthchen ist eine wirkliche Adelsseele im erhabensten Sinne.

In einem Gespräch über das Märchen klingt die Erzählung aus: „Das Märchen ist eine Begebenheit aus dem Reich der Phantasie, der Traumwelt, dem Seeland, mit Menschen und Ereignissen aus der wirklichen verwebt und mitten durch Hindernisse und Irrwege aller Art von feindselig entgegenwirkenden oder freundlich befördernden unsichtbaren Mächten zu einem unverhofften Ausgang geleitet.“

Was bei Wieland da und dort getrennt erscheint: die platonische Wiedererinnerung, die sentimentalische Sehnsucht nach dem Paradiese, der Doppeltraum, wo der Weg zum Glücke gezeigt wird, das Märchen, in dem die Sehnsucht nach dem Paradiese ihre Erfüllung findet und höhere gütige Mächte führend eingreifen, alle diese Momente sind im „Käthchen von Heilbronn“ vereinigt und vertieft durch eine letzte metaphysische Begründung, wo der ursprüngliche Sinn des Wunderbaren und Geheimnisreichen sich erschließt: in der christlichen Heilsgeschichte. Die Verflachung und entstellende Verweltlichung durch Rationalismus und Freigeisterei bis zur Frivolität und Verhöhnung des Heiligen, wie sie bei Wieland zu finden ist, wird in der kleistischen Dichtung aufgehoben durch die Wahrheit und Tiefe des Genies.

Kleist sagte selbst vom Käthchen, es sei „die Kehrseite der Penthesilea, ihr anderer Pol, ein Wesen, das eben so mächtig ist durch gänzliche Hingebung, als jene durch Handeln“; und ferner: „sie gehören ja wie das + und — der Algebra zusammen, und sind Ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht“. Käthchen ist wie die in einer christlichen Welt wiedergekommene Penthesilea, die sich nach der Überwindung der heidnischen Gesezwelt durch die „Reue“ und die „Hoffnung“ das ewige Leben errungen hat, und nun den Geliebten zum ewigen Leben führen darf. Der Geliebte aber, der Graf vom Strahl, ist der naive Grieche Achill als sentimentalischer Schäfer des 18. Jahrhunderts, die Kehrseite heidnischer Naivität, wie sie sich in der christlichen Welt zeigen muß, wenn sie sich der Wahrheit nicht beugen will und sich sträubend zurücksehnt nach der unwiederbringlich vergangenen goldenen Zeit des verlorenen Paradieses. Jetzt ist Käthchen die „Kehrseite der Penthesilea“, ihr Gegenspiel, mächtig durch gänzliche Hingebung, wo jene handeln

mußte, weil die große Weltenwende sich bereits vollzogen hat, die Penthesilea erst symbolisch heraufführte: die Wandlung vom Heidentum zum Christentum. Erst auf Grund der historischen Erlösungstat ist Käthchen möglich geworden.

Das „Käthchen von Heilbronn“ ist ein liebliches Märchen von der göttlichen Führung zweier urbildlich füreinander bestimmter Menschen, die nach der Verirrung des einen und den Beweisen selbstlos-treuer Liebe des andern durch die Fügung des Himmels das Ziel ihrer Bestimmung, die selige Vereinigung in irdischer und ewiger Liebe finden. Alle dem Dichter selbst von der Welt des christlichen Glaubens noch trennenden Schranken sind hier gefallen, und üppig wuchert empor der Zauber und die Schönheit einer Traummärchenwelt, wo das unendliche Glück und der Friede des einst verlorenen Paradieses blühen. Traum und Märchen sind hier vereint um die ausströmende Fülle der unendlichen Vatergüte Gottes sichtbar vom Himmel zur Erde zu leiten. Die Traumwelt dieser Dichtung hebt alle zeitlichen und räumlichen Schranken auf und öffnet die überirdischen Räume, damit die seligen Geister niedersteigen können zu ihren Lieblingen auf Erden. Ein Märchenspiel muß es sein, weil im Märchen das Paradies auf der Erde wiederhergestellt ist für alle die, die reinen Herzens sind, und die Gott schauen dürfen in jeder Kreatur, für alle, die unschuldig und gläubig sind wie die Kleinen, weil ihrer das Himmelreich ist. Mitten in der lauten Welt des Irrtums und der Eitelkeit muß dies Märchenwundergärtlein blühen und leuchten in Glanz und Herrlichkeit, und Käthchen, das Gotteskind, schreiten durch die Blumen wie durch das Feuer der Hölle Kunigundens, ohne daß auch nur ein Härchen an ihrem Haupte versengt würde.

Wunderbar ist das Eingreifen der übernatürlichen Welt in die natürliche, der leitenden Vaterhand Gottes in die Geschehnisse der Menschen. Im Wahr- und Wachtraume zeigt er den Grafen vom Strahl und das Käthchen von Heilbronn einander. Denn sie sind bestimmt miteinander ihm dienend durchs Leben zu gehen und sich auf Erden schon den Himmel zu gewinnen. Der Traum ist höhere Wirklichkeit, eine Vorwegnahme des ewigen Lebens der an keine Schranken gebundenen Geister.

Aus Sehnsucht nach dem geliebten Weibe ist der Graf vom Strahle erkrankt in rätselhafter Schwermut, weil das „Leben ohne Liebe“ den Tod für ihn bedeutet. Ein Engel erscheint ihm in drei hinter-

einander folgenden Nächten und ruft ihm zu: „Vertraue, vertraue, vertraue!“ Aber der Graf ist ungläubig und trostlos und will erst an die sorgende und alles lösende Güte Gottes glauben, wenn er gesehen hat, wie der ungläubige Thomas. Und da verspricht ihm der Engel die ihm bestimmte Braut zu zeigen in der nächsten Sylvesternacht. Als aber diese Nacht gekommen ist, da fährt der kranke Graf im Bette auf wie in Fieberphantasien, er hat ein Gesicht, dem er folgen muß: „Zu ihr! zu ihr!“ Sein Körper sinkt zurück in die Kissen als ob der Graf gestorben wäre. Sein Geist aber wandert an der Hand des Engels durch die Nacht zum Schlafkämmerlein des kleinen Käthchens von Heilbronn, dem schlichten Bürgerkind. Weiß wie Schnee sind die Flügel des Cherubs, wunderbares Licht funkelt und glänzt um die beiden, Türen und Wände durchleuchtend. Und da sie eintreten, liegt das Kind in seinem Bettchen, auf härnem Kissen und weißem Linnen, gehüllt in die rote wollene Decke. Vom Glanze geblendet erwacht es, tut die Augen groß auf bei ihrem Anblick, ruft mit freudig beklommener Stimme „Marianne!“, steigt langsam, an allen Gliedern zitternd und vom Purpur der Freude übergossen, aus dem Bettchen und sinkt zu des Grafen Füßen, flüsternd: „mein hochverehrter Herr!“ „Der Engel aber zeigt dem Grafen ein Mal, das dem Kindlein rötlich auf dem Nacken verzeichnet“ ist, und sagt ihm, daß es ein Kaisertöchterchen sei. Wie der Graf aber des Kindes Kinn fassen will um ihm nochmal ins Auge zu schauen und seine Züge sich einzuprägen — kommt die unselige Marianne, die Magd, mit Licht, und die himmlische Erscheinung ist verschwunden.

Mit Marianne, muß man wissen, hatte Käthchen in der Sylvesternacht das Blei gegossen und daraus gesehen, ein großer schöner Ritter würde es heuern. Und als das Kind darauf zu Bett gegangen war, hatte es Gott gebeten, wenn's wahr wäre, was die Marianne sagte, möchte er ihr den Ritter im Traume zeigen. Und da war er also erschienen um als seine Braut sie „liebend zu begrüßen“.

Der Graf erwacht nun aus dem Totenschlafe wieder auf seiner Strahlburg. Er ist glücklich, denn er weiß nun, daß er die ihm bestimmte Braut finden wird, weil er gesehen hat. Aber seltsam. Nun hat er gesehen und doch nicht gesehen, die Züge Käthchens sind ihm entschwunden, und es bleibt ihm nichts in der Erinnerung, als daß sie eines Kaisers Tochter sei und ein rötliches Mal auf dem

Nacken verzeichnet habe. Den tiefen Sinn der Worte: „Selig sind, die nicht sehen, und doch glauben“, muß er nun erst an sich selber erfahren. Denn sein beglückendes Wissen wird ihm nun erst zur Qual gereichen, ihn in Zweifel stürzen und in die Irre führen, und er wird seine Zweifel an der einstigen Verheißung des Engels büßen müssen, bis er durch mannigfache seelische Qualen, die nur er selbst sich bereitet hat, geläutert und würdig ist, die ihm bestimmte Braut nun wirklich und für immer zu empfangen.

Selig aber ist das kleine Käthchen, denn es hat den tiefen Glauben an die gütige Führung des himmlischen Vaters immer in sich getragen und niemals verraten. Die nächtliche Erscheinung ist ihm wie ein Traum versunken, denn es hat sie auch nur als einen Traum erfahren. Aber tief in seinem Herzen, im unbewußten, von der lauten Tagwelt nicht berührten, keuschen, unschuldigen Sein seiner Seele, da glänzt und leuchtet die nächtliche Erscheinung vom Engel und dem schönen Ritter fort, da ist das Seelenauge, der „Gefühlsblick“ wach, der den Grafen sogleich wiedererkennen wird, wo er dem Käthchen auch begegnen mag in der weiten Welt.

So beginnt nun die Geschichte. Sie ist eigentlich nur die Geschichte des Grafen, von seinem Unglauben, seiner Verirrung in die Welt und seiner Rettung durch Gottes Sägung und den treuen Dienst des selbstlos liebenden Käthchens.

Einmal kommt der Graf vom Strahl in die Werkstatt des Waffenschmiedes Theobald Friedeborn aus Heilbronn, des Vaters Käthchens, um sich den gesprengten Brustharnisch flicken zu lassen. Während der Alte an der Rüstung arbeitet, ruft er seinem Töchterchen, daß es dem Grafen einen Morgenimbiß bringe, Wein und frischgeräucherten Schinken. Und da kommt das Kind — während draußen des Grafen Streithengst wiehert und „mit den Pferden der Knechte, den Grund zerstampft, daß der Staub, als wär' ein Cherub vom Himmel niedergefahren“, emporquillt — und „öffnet langsam, ein großes, flaches Silbergeschirr auf dem Kopf tragend, auf welchem Flaschen, Gläser und Imbiß gestellt waren, . . . die Türe und tritt ein“. Da aber geschieht etwas ganz Unbegreifliches: „Geschirr und Becher und Imbiß, da sie den Ritter erblickt, läßt sie fallen; und leichenbleich, mit Händen, wie zur Anbetung verschränkt, den Boden mit Brust und Scheiteln küssend, stürzt sie vor ihm nieder, als ob sie ein Blitz niedergeschmettert hätte.“ Und dann schlingt sie die

Arme um den Vater, der sie aufhebt, das Antlitz flammend auf den Grafen geheftet, „als ob sie eine Erscheinung hätte“. Der Graf nimmt teilnahmsvoll des Kindes Hand, fragt, wem es gehöre, schaut es gedankenvoll vom Wirbel bis zur Sohle an, beugt sich, küßt es auf die Stirn und spricht: „„der Herr segne dich, und behüte dich, und schenke dir seinen Frieden, Amen!““ Da aber der Graf nun die Werkstatt verläßt und den Streithengst besteigt, „schmeißt sich das Mädchen, . . . dreißig Fuß hoch, mit aufgehobenen Händen, auf das Pflaster der Straße nieder: gleich einer Verlorenen, die ihrer fünf Sinne beraubt ist!“ Und als das Käthchen geheilt ist von den Folgen des Sturzes, schnürt es sein Bündel, verläßt das väterliche Haus, sucht den Grafen, irrt, wie vom Wahne besessen, in der Mittagshitze barfuß, hungrig und durstig auf der Landstraße, die er geritten ist, durch fremde Dörfer und Städte, nächtigt, da es ihn gefunden hat, in den Ställen bei des Grafen Knechten und Pferden, und wäscht und flickt für ihn, wie eine arme Magd. Und da der Graf sie eines Tages fragt, was sie denn so unerbittlich an seine Fersen heste, wird ihm die Antwort: „Ihr wißt's ja!“ — und eine flammende Röte schießt über des Kindes Antlitz, als sollte ihr Schürzlein in Flammen aufgehen. Holla! denkt der Graf, „steht es so mit dir?“ Und flugs schickt er zum Vater Theobald nach Heilbronn und läßt ihm sagen, er möge das Kind abholen.

Als aber der Vater kommt um Käthchen heimzuholen aus dem Stalle zu Strahl, flüchtet das Kind vor ihm zum Grafen und verleugnet den Vater. Von Entsetzen über dies Zeugnis der Unnatur ergriffen, schreit Theobald: „das ist der leibhaftige Satan!“ und schmeißt dem Grafen den Hut ins Gesicht, weil er glaubt, der Graf habe ihm sein Kind verhehrt. Und als nun der alte Theobald den Grafen „schändlicher Zauberei, aller Künste der schwarzen Nacht und der Verbrüderung mit dem Satan“ anklagt, siegt im Grafen der Zorn über die Rührung ob der Anhänglichkeit und Liebe Käthchens. Zwar warnt ihn die innerste Stimme seines Herzens, aber trotzdem stößt er das arme Kind von sich wie eine aufdringliche Dirne, und er treibt es mit der Peitsche von der Burg. Sie aber lagert sich draußen vor dem bemoosten Tor am zerfallnen Mauernring der Burg, unter dem Hollunderstrauch, wo ein Zeisig zwitschernd sich sein Nestlein gebaut hat, im Schutze der unschuldigen Natur, eins

mit den Vögeln des Himmels und den Tieren der Wälder, von den Menschen verkannt und verstoßen.

Als aber nun der Graf vor dem Semgericht erscheinen muß um sich zu rechtfertigen, da kommen ihm die Ritter mit dem alten Vater obendrein wie Narren vor, und in seiner innersten Empörung wirft er ihnen den Fehdehandschuh hin, als ob das Wunderbare und Rätselvolle, was in all dem Geschehen liegt, mit einem Schwertstreich zu lösen wäre! Und dann wird Käthchen vorgeführt in der unterirdischen Höhle. Als man ihr die Binde von den Augen nimmt, und sie den Grafen erblickt, beugt sie ihr Knie vor ihm mit dem Gruße: „Mein hoher Herr!“ Den Richtern aber tritt sie mit königlicher Hoheit gegenüber, und aus dem Kinde wird die erhabene Jungfrau, als sie erklärt: „Ihr versucht mich“,

Wenn hier gesündigt ward, ist er der Richter
Und ihr sollt zitternd vor der Schranke stehn!

Die Richter müssen erkennen, daß hier nichts zu richten ist:

Was in des Busens stillem Reich geschehn,
Und Gott nicht straft, das braucht kein Mensch zu wissen.

Aber ob sie gleich vor des Grafen Blicke daliegt wie die Rose „Die ihren jungen Kelch dem Licht erschloß“, so erkennt er doch in ihr sein Käthchen nicht, und bittet sie, dem alten Narren, dem Theobald, zurückzufolgen nach Heilbronn. Wie vom Blitze getroffen sinkt Käthchen um: sie hat es dem Grafen versprochen.

Der Graf aber geht hinaus aus der Höhle des heimlichen Gerichts in den Wald und weint und klagt wie ein sentimentalischer Schäfer, der sich zurücksehnt nach der verlorenen Reinheit und Unschuld der Natur mit ihrem unmittelbaren Instinkt und „Gefühlsblick“, der immer wie von selber das Rechte zu tun gebietet in jedem Augenblick. Der Graf kann nicht einfach glauben und vertrauen und der Stimme seines laut und deutlich sprechenden Herzens folgen, das ihm sagt, dem kleinen Käthchen sei es verfallen. Verliebt bis über die Ohren ist er in sie, aber sein Verstand sagt ihm, sie könne und dürfe nicht die Erwählte seines Herzens sein, sie sei ja nur ein schlichtes Bürgerkind und keine Kaisertochter! Vor seine hohen Ahnen tritt er im Geiste, denn er will ja ihr treuer, nur allzu getreuer Sohn sein und Tradition und Sitte und das Gebot seines Standes hochhalten. Aber es ist, als ob ihn die Galerie der Ahnen zum Narren

hätte durch seine Schuld, denn könnten sie's, sie müßten alle aus ihren Rahmen treten und ihre Kniee beugen vor der kleinen heimlichen Königin, dem Käthchen von Heilbronn. Wohl sieht der Graf ein, daß keine der Frauen seines Geschlechtes an Reinheit, Schönheit und Adel dem Käthchen gleichgekommen ist, daß Winfried, sein grauer Ahne, ein Geschlecht von Königen mit ihr hätte erzeugen können, und daß er wohl selbst nie mehr ein Weib finden wird, dem Käthchen ähnlich — und doch muß er sie verleugnen. Warum? Er weiß es selber im Grunde nicht, er muß nur weinen und klagen in sentimentalischer Selbstigkeit und Krankheit seiner Seele.

Und während nun das arme Käthchen durch die Welt irrt, verstoßen vom Geliebten, verkannt und mißverstanden vom alten Vater, fädelt der Graf im Glauben an die treue Befolgung des Gesetzes und der Ordnung der Welt seine eigene Heldengeschichte ein um die Ironie seines ungläubigen Herzens auf die Spitze zu treiben. Nun gerät er ins Garn der Frau Welt in Gestalt einer alten, häßlichen und bösen Zauberin und Erzbuhlerin, namens Gräulein Kunigunde von Thurneck. Sein weiß sie ihn zu fangen, und ausgerechnet im gleichen Augenblicke, wo sie den größten Betrug gegen ihn zu führen im Begriffe ist, indem sie widerrechtlich seine unzweifelhaft ihm gehörige Herrschaft Stauffen für sich beansprucht und einen von ihrer Sinnenkunst Betörten, den Rheingrafen vom Stein, gegen den Grafen aufbietet um diesem sein Eigentum mit Gewalt zu entreißen. In seinem nun an der unpassendsten Stelle entflammten Edelmute rettet der Graf die Spinne, die ihn in ihrem Netze fangen und verderben will, aus der Macht eines andern Betrogenen, des Burggrafen von Freiburg und vor seiner gerechten Rache, um sich selber sein Unglück zu bereiten. Er nimmt Kunigunde mit auf die Burg zu seiner Mutter und ist im Begriff vollkommen „auf den Leim“ zu gehen. Aber wie das Sinkenhähnchen nur ein Federchen zurückließ an der Leimstange, zu der es Kunigunde gelockt hatte auf der Burg vor ihrem Fenster, so kommt auch der Graf zuletzt nur mit einem blauen Auge davon, freilich nicht durch eigne Verdienste, sondern durch Gottes Fügung und die treuen Dienste des verstoßenen Käthchens.

Mit großem Pomp ist Kunigunde auf der Strahlburg eingezogen. Die ganze Einwohnerschaft hat ihr als der verheißenen Braut des Grafen vom Strahle zugerufen, weil sie vom Stamm der alten

sächsischen Kaiser ist. Freilich hat sich der Graf am Sattel Kunigundens blutig gestoßen, als er sie vom Pferde gehoben hat, aber er hat die Warnung des Himmels nicht beachtet. Nun schwimmt er mit ihr auf dem „Ozean der Liebe“. Sie hat großmütig die Akten zerrissen, die ihren Anspruch auf die Herrschaft Stauffen begründen sollten. Aber des Grafen Herz ist bei all diesem Festefeiern und Prunken nicht dabei, das ist mit Käthchen gezogen, und weint ganz heimlich innen bei den lauten Gelagen.

Das arme kleine Käthchen aber zieht durch den Wald, nirgends mehr ist seines Bleibens, denn die Menschen und der Geliebte vor allem müssen sie verkennen und verstossen, weil sie die Sprache dieses Gotteskindes nicht mehr verstehen. Nur die Natur ist eins mit ihr, in ihr ist sie geborgen. Die Gräslein beugen sich, wenn Käthchen kommt, damit ihren bloßen Füßen ein weicher Teppich bereitet sei auf der Wanderung mit dem blutenden Herzen, die Blumen neigen ihre Köpfe, der Specht klopft an die Stämme der knorrigen alten Eichen, daß sie ihr Raunen und Rauschen lassen und lauschen, und die Vöglein jubelieren in ihren Zweigen zum Willkomm. Ins Kloster führt sie der Weg, dort will das arme Kind Zuflucht finden in seinem Schmerz vor der herzlosen Welt. Aber das ist Gottes Wille nicht, daß sich hinter dem Käthchen die stillen Pforten schließen, und der Weg aus der Welt wird für Käthchen durch seine Fügung nun erst der wahre Weg zum Leben und zur Liebe.

Dem Prior Hatto im Kloster der Dominikaner ist ein Brief vom Rheingrafen von Stein durch einen Boten zugegangen, dessen Inhalt er sich nicht erklären kann. Eine verhängnisvolle Verwechslung liegt vor, und das ist wieder göttliche Fügung hinter der Maske des Zufalls. Der Rheingraf, den Kunigunde betört und gegen den Grafen vom Strahl in die Fehde geheßt hatte, will sich nun rächen an diesem und Kunigunde für die angetane Verhöhnung. Um Mitternacht will er einziehen in Thurneck. Der Wächter der Burg selbst, der Haushofmeister, ihm in heimlichem Einverständnis verbunden, soll ihm die Tore offen halten und das Schloß in Brand setzen, damit der Rheingraf beim nächtlichen Flammenschein seine blutige Rache vollziehen kann am Grafen und Kunigunde. Im Augenblick, da der nichtsahnende Prior über dem Briefe brütet, kommt das Käthchen, rasch begreift es den Zusammenhang und fliegt zur Burg um den Geliebten zu warnen. Alles ist vergessen in diesem Augen-

blick, denn es gilt zu handeln, nicht für sie selber, nur für den Geliebten. Wut ergreift den Grafen, da gegen Mitternacht das Käthchen an die Türe seines Gemaches klopft, wo er, die Laute in der Hand, Gedanken träumt, die nicht bei Kunigunde, der Erwählten seines Kopfes, sind. Deshalb ergreift ihn ja die Wut, weil er sich wie verraten glaubt, als hätten seine heimlichsten Gedanken das Käthchen herbeigezogen! Und wieder will er zur Peitsche greifen und Käthchen von sich jagen, aber den erhobenen Arm läßt er sinken und wütend schmeißt er die Peitsche durchs Fenster: ihn hat der Ekel vor seiner eignen Herzlosigkeit ergriffen. Wie aber ist er getroffen, als er den Inhalt des Briefes erfährt! Heimliche Tränen rollen ihm über die Wangen. So hat er gegen sich selber gewütet in seiner Verblendung, so viel Liebe mit hartem Undank belohnt.

Da aber ertönt die Feuerglocke, man läutet Sturm, der Wächter stößt ins Horn, der Rheingraf ist da. Schon steht das Schloß in hellen Flammen. Alles rettet sich. Auch Kunigunde stürzt mit theatralischer Gebärde aus dem Portale in des Grafen Arme. Aber sie hat etwas vergessen: das Bild des Grafen, das er ihr zur Verlobung geschenkt hat. „Auf! Auf! Mit Gott!“ ruft Käthchen und stürzt ins Schloß um es zu holen. Aber der Rauch blendet ihre Augen und droht ihre Stimme zu ersticken. Sie kann das Bild nicht finden. Nur schwach hört man noch ihre Stimme durch Qualm und Flammen dringen. Furchtbare Angst packt den Grafen an, keiner will ins Schloß um das Kind zu retten, auch nicht um einen Beutel Gold. Der Graf stöhnt auf, in seiner Todesangst um Käthchen verrät sich die wahre unterdrückte Stimme seines Herzens! Er selber will über eine Leiter hinauf um das arme Kind zu retten, da neigt sich schon der Giebel des Hauses, alle schreien auf — das Schloß stürzt zusammen. Von Entsetzen gelähmt stehen alle stumm und wenden sich ab.

Aber was für ein Wunder hat sich ereignet? Im Augenblicke, da die Burg in Trümmer zusammengestürzt ist, ist Käthchen, heil und als ob nichts geschehen wäre, durch das große stehengebliebene Portal getreten. Ein Engel, der Cherub wohl, der den Grafen einst in ihr Kämmerlein geführt hat, ist hinter ihr erschienen, von Licht und Glanz umstrahlt, mit einem schützenden Palmzweig in der Hand. Käthchen sinkt vor ihm nieder, während die andern stehen, gefesselt vom Schrecken.

Als Erste wendet sich Kunigunde um, die Herzlose, die keine

Trauer empfindet um Käthchen. Als sie aber das Kind heil am Boden liegend erblickt, lacht sie höhnisch auf, und sie schlägt ihm die Rolle ins Gesicht: nicht um das Bild des Grafen war es ihr zu tun, sondern um das Futteral, in dem es steckte! Dem Grafen wird Kunigundens ganze Seelenroheit offenbar. Aber noch hält er an seinem Glauben fest, daß Kunigunde die ihm bestimmte Kaiserstochter sei.

Wie durch einen Zufall, aber „durch Gottes Fügung“, findet Käthchen frühmorgens im rauchenden Schutt des zusammengestürzten Schlosses das Kunigunden so wertvolle Futteral. Und nun eilt sie dem Grafen nach, der den Feinden auf der Ferse folgt, um es ihm zu bringen. Da enthüllt sich erst der Grund von Kunigundens Hier nach dem Futteral. Gottschalk zieht ein Blatt heraus: „Akte, die Schenkung Stauffen betreffend, von Friedrich Grafen vom Strahl“. So schmähsch sollte die von Gott verheißene Braut den Grafen betrügen können? Sollte sie ihm nur um der Herrschaft Stauffen willen Liebe heucheln? Noch ist dem Grafen die Binde des Verstandes nicht von den Augen genommen, noch hält er krampfhaft an der Vorstellung von der Kaisertochter fest, zu seiner eigenen Qual. Nun ist er unglücklicher als je.

Und Käthchen? „Durch Feuer und Wasser“ ist ihm das Kind gefolgt wie ein Hündlein, ihm „Elenden, der nichts für sich hat, als das Wappen auf seinem Schild“. Prunkend und herrisch ist Kunigunde wieder auf der Strahlburg eingezogen, sie hat den geknickten Grafen nun ganz in ihrer Gewalt. Aber draußen, am zerfallenen Mauernring, unter dem Hollunderstrauch, wo sich der Zeisig zwitschernd das Nestlein gebaut hat, da liegt nun das Käthchen wieder, eingeschlafen vor Ermüdung nach dem langen Wege. Hemdchen, Strümpfe und Kleider hat das Kind zum Trocknen aufgehängt, und seine Backen glühen vor Jugendfrische im Sonnenglanze, wie es da liegt mit verschränkten Händchen.

Und nun tritt der Graf zu ihr, die Tränen wollen ihm vor Rührung über die Wangen rollen wie einem reuigen Jungen, der viel Arges angestiftet, und fragt das Kind, ob es schlafe. Und dem Erstaunten wird eine deutliche Antwort, ob er gleich sieht, daß das Käthchen tief und fest schlafen muß. Es ist, als ob ihr kleines liebes Seelchen aus dem Herzen geschlüpft wäre und auf ihrer Brust in der Sonne säße und mit dem Grafen spräche, während der Körper

des Kindes in tiefem Schlummer liegt. Glockenrein und fröhlich klingt ihr Stimmchen, und die Vergißmeinnicht, Veilchen und Kamillen, die rings um sie blühen im Sonnenglanze, scheinen mitzuflüstern und zu kichern bei des Grafen Fragen und des schelmischen Kindes Antwort. Nun muß er erfahren von ihr, daß er wie ein Käfer verliebt ist, aber nicht in Kunigunde, sondern in das kleine Käthchen, und daß er das Kind auch heuern wird, zu „Ostern übers Jahr“. Da muß der traurige Graf das Lachen verbeißen, zu schelmisch gar ist ihm das kleine Käthchen. Aber sie bleibt dabei, sie weiß es ganz gewiß, Marianne, die Magd, hat es ihr einmal gesagt beim Bleigießen in der Sylvesternacht, und der liebe Gott, den sie recht innig gebeten hat, hat ihr den großen schönen Ritter drauf im Traume gezeigt: das war er selbst, der Graf, er kam mit dem Cherub um als seine Braut sie liebend zu begrüßen. Wie Schuppen fällt es da von den Augen des Grafen, die Erinnerung kehrt ihm zurück, als das Käthchen ihm so harmlos-sicher berichtet. Jetzt ist ihm alles wieder gegenwärtig, was Käthchen sagt und was der Engel ihm zeigte: das Mal auf dem Nacken! Rasch reißt er dem Kinde das Tuch vom Halse und sieht wirklich das Mal! Käthchen ist die ihm bestimmte Kaisertochter und nicht Kunigunde. Der Himmel selbst hat aus dem schlafenden Kinde gesprochen.

Käthchen erwacht bei den freudig-erschreckten Rufen des Grafen und fürchtet aufs neue seine Zornausbrüche. Er aber, noch ganz befangen von dem Wunder des Himmels, führt sie auf sein Schloß in die Obhut der Mutter und eilt nach Heilbronn um das Unmögliche zu erforschen, daß sie die Tochter seines Kaisers sei.

Während der Abwesenheit des Grafen aber enthüllt sich erst Kunigundens wahres Wesen. Sie ist eine falsche Schönheit, zusammengesetzt aus allen drei Reichen der Natur, in Wirklichkeit häßlicher als es ein Menschenhirn sich ausdenken kann, dazu mit den höllischen Mächten im Bunde. Das arme Käthchen muß sie einmal beim Baden in der Grotte überraschen und flüchten, von fast tödlichem Schrecken in seiner Unschuld und Harmlosigkeit ergriffen, um sich vor ihren höllischen Künsten zu retten. Kunigunde rast in ohnmächtiger Wut, da sie sich vom Käthchen entlarvt sieht, und will das Kind vergiften. Man bringt Käthchen vor ihr in Schutz in eine Höhle im Gebirge. Der Graf aber hat inzwischen vor dem Gottesgerichte in Worms vor den Augen aller Welt dargetan, daß Käth-

chen wirklich das Töchterchen seines Kaisers ist, und der Kaiser erkennt sie an als Katharina von Schwaben.

Während aber Kunigunde sich zur Hochzeit rüstet, mit allen Mitteln des Putzes und der Schminke um den Grafen für immer zu umgarnen, wird die Hochzeit für das wahre Bräutchen bereitet. Und als der Tag gekommen ist, holt man sie, die nichtsahnend in Gold und Seide gekleidet und mit einem Krönchen geschmückt ist, zur Kirche. Mit großer Pracht erwartet sie der ganze Hofstaat mit dem Kaiser selber an der Spitze, der Graf führt sie an seinem Arm in die Kirche und ruft im Abgehen der verblüfften, mit ihrem ganzen Anhang in ohnmächtiger Wut schäumenden Kunigunde zu, was sie ist: „Giftmischerin!“

So wunderbar hat Gott durch sein liebes auserwähltes Kind, sein Käthchen, den in die Lockungen der Welt verirrten Grafen geleitet und das treue Kind in seiner Armseligkeit und Verlassenheit zur Siegerin über die ganze Welt gemacht.

Das kleine Käthchen hat eigentlich keine Geschichte. Es kommt wie ein Sendling des Himmels herab auf die Erde um den Grafen zum wahren Leben und zur Seligkeit zu führen. Theobald erklärt ja, sie sei „ein Kind recht nach der Lust Gottes, das heraufging aus der Wüsten, am stillen Feierabend meines Lebens, wie ein gerader Rauch von Myrrhen und Wachholdern!“ Wie Salomon im Hohen Liede das Bild der himmlischen Madonna, so zeichnet hier mit seinen Worten der Dichter sein Käthchen. Käthchen ist die Vollendung des Frauenbildes, wie es Kleist vor der Seele stand und wie es ihm durch die Züge Evghens, Alkmenes und des Heidenkindes Penthesilea entgegenkam: ganz eingehüllt in die Gnade und den Willen Gottes wandelt es über die Erde, bewahrt vor allen Flecken und Verirrungen des Herzens, rein und selig in sich, als eine kleine Heilige, als ein Nachbild der himmlischen Frau. Deshalb ist es wie getragen von „den lieben, kleinen Engeln, die, mit hellen Augen, aus den Wolken, unter Gottes Händen hervorgucken“. Und wie ihm die seligen Geister dienen, es beschützen und behüten, von Gott gesandt ihm zum Beistande bei seiner Erlösungsmission für den Grafen, so sind alle guten Menschen, denen es begegnet, wie bezaubert von seinem Wesen, und blühen in sich selber auf, als wäre eine wunderbare Wandlung mit ihnen selber vor sich gegangen. So strömt die Gnadenfülle dieses Gottesliebings aus, die Welt

beglückend, und deshalb bemühen sich alle in kindlicher Bewunderung und Dankbarkeit sie ihr „liebes Mühmchen, ihr liebes Bäschen“ zu nennen um ihr sich nahen zu dürfen. Deshalb ist es, als ob Geigen- und Harfenklänge ertönten, wo das Käthchen schreitet, weil die Dinge wie die Menschen wie erlöst sind in ihrer Nähe von der Erdenschwere und selig singen und tönen in himmlischer Verzückung. Alles, was Käthchen zugefügt wird, kann sie nur in tiefen Schmerz um derer willen stürzen, die ihr Böses oder Leides bereiten wollen, deshalb ist sie immer ganz leidend nur, ganz passiv. Und der Graf erkennt in all seiner Verblendung doch ihr wahres Wesen, und deshalb darf es sich ihm ja auch gleich darauf offenbaren, wenn er sagt: „Ich will gleich sterben, wenn sie mir nicht die Peitsche vergeben hat — ach! was sag' ich? wenn sie nicht im Gebet für mich, der sie mißhandelte, eingeschlafen! — —“ Das ist das Geheimnis der Macht dieses Geschöpfes, daß es scheinbar ganz passiv und leidend, unendlich allen überlegen ist, die sich ihm nahen, weil es ganz im Willen Gottes aufgegangen ist und also nicht mehr seine schwachen menschlichen Kräfte, sondern Gottes unendliche Allmacht selbst aus ihm wirkt. So wird Käthchen zum Mittel der Erlösung des Grafen aus den Irnissen und Verwirrungen des Lebens, durch dieses Kind wirkt Gott in ihm sein Heil, die Heilung seiner Seele.

Das Geheimnis der Kunst Heinrichs von Kleist ist im Käthchen von Heilbronn verkörpert. Käthchen, die kleine Heilige, ganz eins mit dem himmlischen Vater, ist die vollendete Marionette, von der Kleist im „Marionettentheater“ spricht, vollendete Anmut und Grazie. Sie ist das Gegenbild und der Gegenpol Penthesileas, weil sie nicht wie Penthesilea „gar keins“, sondern „ein unendliches Bewußtsein“ hat, weil sie ganz den unendlichen und ewigen Willen Gottes lebt. Deshalb fällt der Schwerpunkt ihres Wesens mit dem Schwerpunkt der Welt, mit Gott, zusammen, und ist der Weg ihrer Seele der Weg ihres Schwerpunktes, der Weg Gottes. Als die vollendete Grazie tanzt sie den göttlichen Tanz, weil Gott selbst in ihr tanzt und singt, weil der Strom des ewigen Lebens durch sie flutet.* Hier ist der Punkt, wo „die beiden Enden der ringförmigen Welt“ ineinandergreifen, wo das völlig Bewußtseinsfreie und das unendliche Bewußtsein ineinander aufgehen, in Gott sich finden. Jetzt erst erschließt sich der letzte Sinn der Äußerungen Kleists über Käthchen und

Penthesilea als polare, unter entgegengesetzten Beziehungen gedachte Wesen. Das unbewußte Sein der Natur in Penthesilea muß durch den Opfergang der Erlösung aufgehen im unendlichen Bewußtsein Gottes um aus dem Naturkind die Heilige zu machen.

Penthesileas Sendung mußte tragisch sein, weil ihre Tragödie erst die neue Welt des Wunders und der Gnade erschloß. Käthchens Sendung ist in der neuen Welt erst möglich geworden: sie vollzieht nur den Willen des Vaters in der Heilsgeschichte des Grafen. Ihr Wesen ist die Erfüllung dessen, was Kleist einst in seinem Freunde Brockes seiner Braut zu zeichnen versucht und wozu er seine Braut emporzubilden sich bemüht hatte. Er selber war damals ein erlösungsbedürftiger Rationalist des 18. Jahrhunderts. Er sehnte sich nach solch einem Wesen, an dem seine Seele gefunden konnte. Die innigste und früheste religiöse Sehnsucht Kleists hat sich durch die Frauengestalten seiner Dichtung emporgeläutert bis zum Käthchen von Heilbronn. Einst hatte er im gekreuzigten Erlöser die vollendete Selbstlosigkeit erkannt: sterbend segnete er seine Feinde. Und der auch seine linke Wange bot, wenn jemand ihn auf seine rechte schlug, besiegte die Welt, denn er war der Allmächtige. Auf seinem Wege wandelt Käthchen. Ihre völlige Passivität ist in Wahrheit höchste Aktivität, wo Penthesilea wie besessen vom Dämon den Geliebten vernichtet, da wirkt durch die vollkommene Selbstlosigkeit Käthchens der allmächtige Gott das Werk der Erlösung.

In der Geschichte des Grafen hat Kleist die seiner eigenen Seele gezeichnet. Der Graf erkennt in Käthchen die ihm zum Heile seiner Seele bestimmte Gottesbotin nicht, weil er nicht glauben kann. Er ist verliebt und verworren in die Dinge dieser Welt. Deshalb hat er das Traumgesicht vom kleinen Käthchen vergessen wie der gefallene Mensch das Paradies vergessen hat, weil er in der Nacht der Sünde wandelt. Nur eine wehmütige Erinnerung und eine dumpfe Sehnsucht ist geblieben. Nun steht der Graf sich selbst im Wege und irrt durchs Dunkel und macht immer das Verkehrte. Da erbarmt sich seiner die unendliche Güte des Vaters und schickt ihm das Käthchen. Aber er erkennt die kleine Gottesbotin nicht und bereitet ihr und in ihr sich selber nur unendliche Schmerzen. Zwar dringt durch all den irdischen Tand und Schein zuweilen ein Strahl der seligen Erinnerung, aufgefangen im Wissen vom Kaisertöchterchen und vom rötlichen Mal auf dem Nacken, aber das zieht nur

wie Nebelgebilde vorüber. So muß er erst eine Läuterung und Prüfung durchmachen, damit sein eigenes sündiges Wesen sich zeige im doppelten Spiegel des unschuldigen Käthchens und der bösen Kunigunde. Er muß erst enttäuscht, entzaubert werden. Das ist die Geschichte der Seele des Grafen, seine Heilsgeschichte, das Bild der Heilsgeschichte der Menschheit überhaupt.

Es ist die lebenswürdige Ironie dieser Dichtung — und wieder beweist hier der Dichter den Blick des begnadeten Genius — daß der Graf glaubt, das Käthchen sei ein Opfer böser Mächte und Kräfte geworden: „Es ist mehr, als der bloße sympathetische Zug des Herzens, es ist irgend, von der Hölle angefaßt, ein Wahn, der in ihrem Busen sein Spiel treibt.“ Aber nicht Käthchen, sondern er selbst ist benebelt vom Wahn der Hölle, mit ihm treibt der Teufel sein Spiel in Gestalt der bösen Kunigunde.

Die Entwicklung der Gestalt Kunigundens aber gewährt einen Einblick in das Werden dieser Dichtung wie in den Entwicklungsgang des Dichters überhaupt. Wie Kleist einst dem verlogenen Puk und Prunk der Gesellschaft gegenüber die Idealgestalt seines Freundes Brockes aufgestellt hatte, stellt er der verlogenen, geschminkten, aufgedonnerten Weltdame Kunigunde das Käthchen gegenüber. Kunigunde, die Heuchlerin und Erzbuhlerin, tauscht der Graf gegen Käthchen ein, weil er selber blind geworden ist für Wahrheit und Liebe durch die Verliebtheit seiner Sinne in den Schein der Welt. Kunigunde ist diese Welt, zusammengefaßt in einer Person. Nichts Echtes ist mehr an ihr, alles nur Täuschung und hohler Schein. In ihre Netze läuft der blinde Tor. Aber die Weltdame Kunigunde verwandelt sich dem Dichter unter der Hand in eine böse Zauberin und Höllenbraut.

Der junge Wieland hatte Kleist geführt, als er seine Braut lehrte, daß die wahre Schönheit des Äußeren am Menschen nur in der Seele begründet sei. Das war die edelste Frucht der platonischen Begeisterung und der religiösen Jugenderziehung Wielands gewesen: alle Schönheit ist wertlos ohne die Schönheit der Seele. In immer neuen Wendungen zeichnet er den in sich selber verliebten Menschen, Narziß. Narziß hat die wahre Quelle der Schönheit des Leibes, nämlich die Unschuld der Seele, verloren und wird nun zum Affen des göttlichen Ebenbildes. Vor dem Spiegel sucht er sich selber zu geben, was er verloren hat. Aber vergeblich. So heißt es in den „Erinnerungen an eine Freundin“:

Die Schöne, die durch Kunst gefallen will,
Sindt das Geheimnis lächerlich zu werden.

.....
Sie richtet vor dem schmeichlerischen Spiegel
Zugleich den Puz und ihre Mienen ein.
Ein jeder Blick, Bewegung oder Stellung
Ist nach den Regeln und verrät uns Absicht.

Dieselben Gedanken tragen „Timoklea, ein Gespräch über scheinbare und wahre Schönheit“. Sokrates führt es mit einer griechischen Schönheit, die er am Puztisch antrifft. Der Schmuck der Locken, Perlen und Rosen, der ganze raffinierte Kopfschmuck vermag nicht zu ersetzen, was den Augen wahren Glanz, den Zügen wahre Schönheit verleiht, die Schönheit der Seele. Vor dem Spiegel mögen sich männliche und weibliche Narzissen schmücken, — wahre Schönheit ist nur dem unschuldigen, unbewußten Menschen gegeben. Berechnung liegt dem Puz der Verführer zugrunde. Als die Erscheinung besonderer Schönheit, wo das göttliche Ebenbild im Menschen sich zeigt, nennt Wieland Grazie, Anmut und Würde.

Schiller nahm Wielands Gedankengänge in seiner Abhandlung „Über Anmut und Würde“ auf. Klar umrissen zeichnet er hier die falsche, aus Berechnung und Willkür geborene, die theatralische Grazie. Die echte Grazie kommt nur aus dem unwillkürlichen, unbewußten Sein der Seele. Die theatralische Grazie ist ein „würdiges Gegenstück zu derjenigen Schönheit, die am Puztisch aus Karmin und Bleiweiß, falschen Locken, fausses gorges und Wallfischrippen hervorgeht“.

Eben diese Schönheit hat Kleist in Kunigunde gemalt. Sie ist wie eine Illustration zu Schillers Darlegungen. Deutlicher ist diese Figur im zehnten Auftritt des zweiten Aktes des „Phoebus-Fragments“ als in der endgültigen Fassung, weil hier die erste Phase der Entwicklung der Kunigundengestalt zu finden ist. Die Toiletten-schöne Kunigunde sitzt am Puztisch, ganz auf Berechnung und Schein und Täuschung nur bedacht, und gibt ihrer Zofe Rosalie die Anweisungen zu ihren Künsten. Es gilt den Grafen vom Strahl zu blenden, ihm Gemüt und Seele vorzutäuschen, wo sie nicht vorhanden sind. So werden Locken, Perlen und Edelfeine über die geschminkten Augen gebaut und Federn in das falsche Haar gesteckt, nicht trotzig und kühn wie damals, als es galt den jungen kecken Rheingrafen zu verführen, sondern niedergebogen und halb verhüllt, damit sie

ein Gemüt zu umkleiden scheinen, tief, echt und treu, wie es dem Sinne des Grafen entspricht und das Käthchen besitzt. Der törichte Graf „soll das unsichtbare Ding, das Seele heißt“ hier empfinden lernen, durch den Sinnenbetrug das Sein einer Seele vorgetäuscht bekommen, wie es in Wahrheit nur das von ihm verkannte Käthchen hat.

Wieland preist die Tugend als den Grund der wahren Schönheit der Seele. Agathon verkennet seine Psyche, vom Schein der Sinne und der niederen Leidenschaft verführt folgt er Pythia, aber er findet zurück auf den Weg der Tugend und zur treuen Psyche, zur wahren Liebe. Ihr Bild konnte nie ganz aus seiner Seele verschwinden, es nährte in ihm die Sehnsucht nach der wahren Heimat des Glücks. Auch Schiller blieb befangen im Rationalismus des 18. Jahrhunderts, wenn er die schöne Seele als Trägerin wahrer Grazie und Anmut pries. Aber wenn er die Grazie in die sympathetischen Bewegungen legt, die aus einem Empfindungszustande der Person, aus ihrem Sein, nicht aus ihrem bewußten, willkürlichen Streben kommen, so geht er, wie Wieland in seinen Jugendschriften, auf das religiöse Moment seines eigenen Lebens, auf seine religiöse Erziehung zurück. Hier waren noch nicht die Schranken der Moral als des bloßen Produktes der menschlichen Vernunft errichtet, die alles Übernatürliche und damit die Religion als Maß und Ziel ausgeschaltet hatte und dem freien Geiste allein den Weg durchs Leben wies: ein Produkt der menschlichen Willkür und Eigensucht. Gerade in den sympathetischen Bewegungen aus dem Empfindungszustande der Person soll das angedeutet sein, was von der bloßen Vernunftmoral und also der Willkür des Menschen unberührt geblieben ist und im Ewigen des Menschen, im metanhsysischen Sein seiner Seele allein seinen Grund hat. Die Religion hat die Schranken der Vernunftmoral des Freigeistes wieder durchbrochen, und sie ist als die Quelle und Trägerin wie des moralischen, so des Lebens überhaupt erkannt. Schiller hat eine Ballade entworfen und im Sinne des Mozartschen Don Juan zum Opernspiele zu erweitern gedacht: „Rosamund oder die Braut der Hölle“. Ganz deutlich trägt diese Figur Kunigundenverwandte Züge: die Spiegel- und Toiletten-schöne, die herzlose Männerverführerin, die nichts liebt als sich selber, bis sie zuletzt vom Teufel geholt wird. Zur Braut der Hölle mußte auch Kunigunde werden im Augenblicke, wo sich Kleist der wielandisch-

platonisierenden Vernunftwelt entwand und die göttliche Vorsehung als die Leiterin und Führerin des verirrtten Grafen erschien, wo sich die übernatürliche Welt öffnete um in die natürliche einzugreifen, und die Geschichte der Seele des Grafen zur Heilsgeschichte wurde, zur Geschichte von der Erlösung. Die enge, nüchterne, im Grunde poesielose Welt der moralischen Verirrung und Rettung durch die Tugend weitete sich aus ins Unendliche; Traum und Märchen gingen einander tragend und durchdringend auf im religiösen Spiel von der Geschichte der Verirrung und wunderbaren Errettung einer Menschenseele aus den Netzen einer mit der Hölle verbundenen Zauberin und Verführerin durch ein reines, unschuldigtes Gotteskind, eine kleine Heilige als Werkzeug des Himmels.

Gegenüber dem Käthchen wirkt die Gestalt Kunigundens uneinheitlich und mehrdeutig, eben weil sich in ihr die eigene Entwicklung des Dichters und die von ihm beklagte Beeinflussung seiner Gedankengänge während der Ausarbeitung des Werkes durch Tieck und andere spiegeln. Hinter der Toiletten schönen erscheinen nur in einzelnen Andeutungen die Züge der Zauberin und Hexe.

Der betrogene Freiburg wie der Rheingraf vom Stein spielen auf ihre widernatürliche Häßlichkeit und höllischen Täuskungskünste an. Der eine spricht von ihrer Zauberei (III, 3), der andere vom wesenlosen Bilde, in dem kein Gott wohne, vom heidnischen Götzenbilde in einer christlichen Kirche (II, 6), und Freiburg bekennt (im 9. Auftritt des 2. Aktes des Phoebusfragments), wenn der Graf einen Erben erzielen wollte, er täte besser, „in einem Beinhaus freit' er eine Braut“. In Wahrheit ist Kunigunde ein scheußliches Ungetüm, an dem nichts echt ist, weder der Wuchs der Gestalt, noch die Haare, noch die Farbe der Wangen. Ganz volkstümlich, dem Augenblick angehörig ist die Erläuterung: „Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München.“ Dem kleinen Käthchen aber ist erst ihre ganze abgründige Scheußlichkeit zu Gesicht gekommen beim Baden in der Grotte. Nach dem Höhepunkte der Dichtung, der Enthüllung Käthchens als Kaisertöchterchen in der Hollunderbuschszene (IV, 2), sollte offenbar als stärkster Kontrast die Enthüllung Kunigundens als Höllentochter durch Käthchen erfolgen. Während Käthchen aus der Grotte kommt:

Dem Schwane gleich, der, in die Brust geworfen,
Aus des Krystallsees blauen Fluten steigt!

malt tödlicher Schreck sich in ihren Zügen: das kann nur durch eine widernatürliche Erscheinung hervorgerufen worden sein. Sie hat Kunigundens wahre Gestalt und ihr Wesen beim Baden in der Grotte unfreiwillig belauscht.

Es besteht durchaus kein Grund an der Erzählung Tiecks, von der Bülow berichtet, zu zweifeln. Kunigunde sollte das Kind durch den Gesang einer Nixe in die Tiefe ziehen lassen, damit es dort ertränke und von dem Geschaute nichts verraten könnte. Ein literarisches Vorbild für diese Szene war Kleist jedenfalls schon gegeben in Tassos „Befreitem Jerusalem“. Kunigunde trägt deutlich Züge der Zauberin Armida, die mit dämonischen Mächten im Bunde steht. Armida kämpft gegen das Kreuzritterheer, die Sache des Kreuzes überhaupt, als heidnische Zauberin, und sie ist mit den Mächten der Hölle verbunden. In die Kämpfe zwischen Gut und Böse auf Erden greifen Himmel und Hölle ein, die übernatürliche Welt. Kurz vor jener Szene, da Armida den Rinaldo mit Blumenfesseln umwindet — diese Szene eben ist in der „Familie Schroffenstein“ (IV, 5) schon angedeutet und das Vorbild zu der entsprechenden Szene in der „Penthesilea“ geworden — lockt sie ihn auf eine Grotteninsel und zaubert im Flusse eine Nymphe hervor, die mit ihrem Gesange Rinaldo in süße Träume wiegt, daß er entschlummert und Armida ihn fesseln und entführen kann (XIV, 59 ff.). Wie der Graf sagt, daß „das ganze Reich“ Kunigunden aus der Hand fresse, daß ihr alles diene, „was eine Ribbe weniger hat als sie“ (II, 3), weil sie die Ritter durch vorgetäuschte Reize und Anmut in ihre Netze lockt, so sind Armida „Frauenlist und Zauberkunst“ eigen (IV, 23), lockt sie durch „Reiz und Anmut“ immer neue Buhlen aus dem Frankenheere an sich (IV, 86). Sie ist kalt und berechnend und ohne das Gefühl der Liebe, wie Kunigunde (IV, 95). So fängt sie viele Herzentrügerisch (IV, 96; V, 77, 85) und verzaubert die Ritter (X, 66 ff.). Als sie sich Rinaldo entrißen sieht, wütet sie in furchtbaren Rached Gedanken (XVI, 59 ff.) und im Zauberwald erscheint sie, aus einer Myrthe in Gestalt einer Nymphe steigend (XVIII, 30), was bei Kleist aus der Erinnerung gewirkt haben mag bei der Schilderung des Wütens Kunigundens, die Rosalie beauftragt Kätchen zu vergiften, dann möge sie „als Myrthenstengel, Von dem, was sie jetzt sah, im Winde flüstern“.

Hier scheinen die Züge der Zauberin ins Fierigenhafte überzugehen,

und das entspricht ja dem Streben Kleists nach Vereinigung des Ritter- und Zauberstückes um die Gestalt Kunigundens mit dem Märchen um die Gestalt Käthchens.

Der wilde, dämonische Sturm der Penthesilea-Tragödie ist im Märchen vom kleinen Käthchen von Heilbronn gelöst zur Harmonie und zum Frieden des Gottesreiches. Mitten in der lärmenden Welt des Irdischen, der Täuschung und des höllischen Scheines blüht es auf wie eine Lilie unter Unkraut und wuchernden Giftpflanzen.

An der Lichtgestalt Käthchens entzündet sich die Phantasie des Dichters, um sie wölbt sich der Lichtdom des neuen Reiches voll Märchenwunderpracht und Traumeszauber. Evchen, Alkmene, das blutbefleckte Heidenkind Penthesilea wandern hinein in den Lichtraum und verwandeln sich in Käthchen, das kleine Schwesterchen der himmlischen Madonna. Um Käthchen kreisen die himmlischen Heerscharen und kämpfen an gegen das Reich der Nacht, voll Giftqualm und höllischem Feuer, das Reich Kunigundens. Und an der Grenze beider Reiche erscheint der Graf vom Strahle, gerufen von Käthchen und ihren guten Geistern, gelockt und geblendet von Kunigunde und der Hölle. Um ihn ist ja der Kampf entbrannt.

Sorglos und leicht ist das Spiel gebaut, wie eine improvisierte Erzählung am warmen Kamin in den langen Winternächten für die einfältigen Herzen der Kinder und des Volkes. Geborgen in der fürsorgenden Hand des Vaters, läßt man sich das Spiel vorführen mit seinem Hangen und Bängen und Grausen, denn man weiß, es muß ja doch zu einem guten Ende führen. So wandern alle mit Käthchen und dem Grafen den Blumen- und Dornenpfad zum paradiesischen Ziele.

Breit läßt die Exposition aus mit der wundersam-phantastischen Anklage des alten Theobald gegen den Grafen und Käthchens lieblich-reine Erscheinung. Sie greift hinüber in den zweiten Akt, in dessen erster Szene sich der sentimentalische Graf klagend ergeht im Zwiepalt des Kopfes und des Herzens, recht nach der Lust der Zeit. Mit dem erregenden Moment, der Botschaft von der Fehdeansage des Rheingrafen vom Stein für Kunigunde von Thurneck, beginnt die Geschichte des Grafen. Sie führt ihn dem Schein- und Trugreich der Hölle zu durch Kunigunde, die Ausgeburt der Nacht. Am Ende des zweiten Aktes sitzt der Graf auf seiner eigenen Burg im Netz der Spinne, zu deren Fang er ausgezogen war. Und — köstlichste Ironie! — er läßt sich Liebe heucheln und glaubt zu lieben,

vom Trug der Sinne genasführt. Indessen ist Käthchen, verkannt und verstoßen, durch den Wald gewandert, begleitet von Menschen, die die Sprache des Himmels nicht verstehen. So öffnet sich zu Beginn des dritten Aktes der Wald und das Gotteskind erscheint, eins mit den Vögeln des Himmels und den Lilien des Feldes und muß nun Gottes Auftrag vollziehen im selbstlos liebenden Dienste zur Rettung des Grafen. Die schwerste der Proben, die Feuerprobe, besteht das kleine Käthchen unter dem sichtbaren Schutze des Himmels zum Schlusse des dritten Aktes. Wie eine Lichtkrone baut sich die Enthüllungs- und Offenbarungsszene unter dem Hollunderbusch im vierten Akte auf über dem Ganzen: zum Zeichen des Sieges der himmlischen Mächte. Ihr gegenüber wird das Reich der Hölle aufgetan in den Grottenszenen, mit der teuflischen Kunigunde. Nachdem so der Himmel gesiegt hat und die Hölle entlarvt ist, kann der fünfte Akt die Auflösung bringen: die irdische Auswirkung des Sieges des Guten.

In der breiten, pompös lärmenden Anlage des ersten, der Führung und Steigerung des zweiten Aktes mit der triumphierenden Kunigunde, und in der sicheren Gegenführung und Weitersteigerung des dritten Aktes mit dem in seiner Demut triumphierenden Käthchen, der Feuerprobe und der Sprache des Himmels, endlich in der nochmaligen Überhöhung des Ganzen und seiner Krönung mit der Öffnung des Lichtreiches Käthchens im ersten Teil des vierten Akts, erkennt man die sichere Hand des großen Dramatikers. Die Umkehr mit dem Sturz aus dem Himmel Käthchens in die Hölle Kunigundens im zweiten Teil des vierten Aktes (IV, 4–8) und die Auflösung verraten das zerfahrene Interesse des Dichters. Er hatte die Einheit des Ganzen verloren. Eigentümlich ist die Betonung der Szenen II, 1, III, 1 und IV, 1. Hier ist die Führung des Stückes thematisch gegeben in einer weltentrückten Idylle gegenüber dem lärmenden Spiele der Welt, dem „großen, historischen Ritterschauspiel“. Überleitend und kontrastierend fügen sich die Szenengruppen II, 2–6 und III, 2–4 an, wo durch die betrogenen Buhlen Kunigundens, den Burggrafen von Freiburg und den Rheingrafen vom Stein, die wildromantischen Ritterabenteuer eingeleitet werden. Dann folgen im zweiten Akte das Kunigunden-, im dritten das Käthchenspiel.

Weil das Gottesreich Käthchens gegen das Zauberreich Kunigundens siegen muß, ist ihm die verwandelnde Kraft im Spiele gegeben. Das Licht muß siegen über die Finsternis. Wie eine bunte

Farbenskala sucht der Dichter die Szenen zu ordnen, hin zum Mittelpunkt, der weißen Lichterscheinung Käthchens. Alles, was an wirklich poetischer Kraft in der Ritter-, Zauber- und Spukstückwelt seiner Zeit enthalten war, hat Kleist in einem musikdurchwogten Farbenraume unterzubringen versucht: das heimliche Gericht, den nächtlichen Frauenraub, das Kloster im Walde, die Herberge Jakob Pechs, den nächtlichen Schloßbrand, das Gottesgericht zu Worms und die pompöse Hochzeit. Käthchen wandelt sichtbar oder unsichtbar durch all diese Szenen, durch die unheimliche Nacht der Zauber- und Hergenwelt, durch den Dämmer der Höhle des heimlichen Gerichts, durch den nächtlichen Ritteraal mit den blinkenden Waffen, durch Feuer und Qualm im Schloßbrand, durch die spukhafte Grotte mit dem plätschernden Ungeheuer, um in der Höhle des Waldes erlöst zu werden von der Verfolgung der Hölle. Im rauschenden Schlußstück aber spielen alle Farben zusammen zum bunten Feste einer kaiserlichen Hochzeit. Triumphierend erscheint das Sonnenkind, umwogt von der Musik des Himmels und dem Sonnengold der verklärten Erde.

Nun ist der Fluch genommen von der Schöpfung, und sie beginnt zu kreisen und zu tönen in himmlischen Klängen. Die Quellen des Lebens springen wieder und vereinigen sich zum leuchtenden Strome. Die Sprache des Lebens ist wieder gefunden, die alle Wesen vereint in seliger Liebe. Käthchen führt sie, das Kind des himmlischen Vaters. Verzückt kniet der Dichter vor der hehren Gestalt, ihr hatte all sein Sehnen und Ringen gegolten, das Werk seines Lebens. Käthchen hat ihm die Zunge gelöst um die Sprache Gottes zu führen, die Sprache des Paradieses, die der Dichter zu künden hat als Seher, Priester und Prophet am Altare des Lebens. Käthchen ist des Dichters eigene singende Seele, die Gestalt des Erlösten, wie er sich in seiner Sehnsucht sah, der noch wanderte, irrend und leidenschaftsbefangen, durch das Dornestrüpp des Lebens wie der Graf vom Strahl.

Wahn, Gift und Zauber der sündenumfangenen Welt sind in Künigunde verkörpert; Kleist sah diese Schein- und Trugwelt verlodern in der Flamme seiner Sehnsucht nach Erlösung. Im Brande der Burg von Thurneck geht das Nest der Schlange in Flammen auf, der böse Zauber ist gebrochen, die himmlischen Mächte triumphieren, und Käthchen ist mit dem Cherub im Bunde. Die gespenstische Stimmung

beim Brande der Burg ist zu verspüren, das Locken und Ziehen der höllischen Mächte, wie sie heulen und verrauschen im Knistern und Prasseln der brennenden Bretter und Balken.

Die Hollunderbuschszene, der Höhepunkt des Spieles, eingebaut zwischen die wunderbare Errettung Käthchens und die Entlarvung Kunigundens, gehört zum Schönsten, was Kleist geschaffen hat. Das demütig dienende Käthchen, die kleine Heilige, hat das Paradies aufgeschlossen. Nun hört man die Englein singen, ihre Geigen und Harfen erklingen, und im Lachen des schelmischen Kindes mit den roten Bäckchen klingt das selige Lachen der himmlischen Welt. Gott selber lacht hier über den Toren, den Grafen, der eigensinnig und starr entgegen dem Willen des Vaters quer durch die Welt rennen wollte auf der Jagd nach dem irdischen Glücke. Nun wird er zurückgeführt zum Vater wie ein heulender Junge durch das kleine Käthchen. Das Lachen Gottes aber wird zum Reigentanze der Blumen und Gräser und Büsche und Bäume, und die Vöglein nehmen es auf und jubilieren hinaus in die Welt: Himmel und Erde feiern das Fest der Rückkehr des verlorenen Sohnes.

Man muß die poetische Kraft Kleists bewundern lernen in seiner Verwendung der Schubert'schen Halbwissenschaft und Halbpoesie. Kleist unterscheidet genau zwischen dem wirklichen Doppelschlaf Käthchens, d. h. aber hier der märchenhaften Einkleidung der Offenbarung des Übernatürlichen, der Vorsehung, und dem Tieffschlaf des Kindes, wo das physische Leben wieder eingeschaltet ist. Als der Graf sagt, in der fraglichen Nacht sei er todkrank im Schlosse zu Strahl gelegen, da seufzt Käthchen auf: hier spricht plötzlich die von unendlicher, liebender Sorge gequälte Seele des Kindes. Und als der Graf in ungeheurer Spannung ihre Erzählung vervollständigt, ihr das Wort aus dem Munde nimmt und sagt: „Im bloßen leichten Hemdchen?“ — da tritt der Wächter, die Scham, im Schlafe dazwischen und sagt: „Im Hemdchen? — Nein.“

Wundersam gelöst ist hier die Sprache, freischwebend und spielend im Gleichklang zweier erlöster Menschenherzen. Die tanzende Seele des kleinen Käthchens, die alle Dinge um sie zum Schwingen und Blühen und Tönen bringt, reizt auch die Seele des schwerfälligen Grafen mit, und nun beginnt das neckische Spiel und Widerspiel der beiden im Reigen auf der Blumenwiese. Die Meisterschaft des Dichters im Sagen des Unsagbaren ist hier vollendet. Wie schade, daß dieser

Szene gegenüber die Grottenzene als Kontrast und dunkle Folie nicht zur Entwicklung gekommen ist. Die Ohnmacht des höllischen Zaubers gegenüber dem himmlischen Tanze hätte wohl das ganze Reich der Poesie in Bewegung zu bringen vermocht.

Gar zu laut und breit donnert und rauscht die Ritter- und Abenteuerwelt gegen das stille Märchenreich an: Das „große historische Ritterschauspiel“ ist nicht verwandelt zur poetischen Einheit mit dem Märchen, und grobstoffliche und poetisch tote Stellen sind liegen geblieben wie Klöße im Paradiese. Durch die derbe Kraft seiner Sprache hat Kleist im Ritterschauspiel das Mittelreich zwischen dem paradiesischen Märchen und dem höllischen Zauberspiel zu schaffen versucht: eben das Leben in der irdischen Welt. Es ist die Zeit des „Michael Kohlhaas“, wo der Dichter in seine Kunst die sprengende Fülle des wirklichen Lebens bannte. In den kraftvoll bewegten Auftritten des Burggrafen von Freiburg und des Rheingrafen vom Stein ist die Hebung des bloß Abenteuerlichen und Spannenden zur Einheit mit dem Kunstwerk durch eine shakespearisierende, barocke Stilkraft nicht gelungen, aber in den Szenen im Wirtshaus Jakob Pechs, in der unheilsschwangeren Nachtstimmung im Gespräch des Grafen mit dem Käthchen und ihrer Entladung durch den Feuerlärm liegen doch bedeutende Werte. Der Weckruf des Nachtwächters gar (III, 7) — er erinnert an den Weckruf Macduffs in Shakespeares „Macbeth“, den Schiller in seiner Macbeth-Übertragung klassizistisch stilisierte: II, 8 — ist ein Meisterstück barocker Kunst für sich geworden. Im absteigenden Teil der Dichtung erlahmt auch diese Kraft, und das bunte Durcheinander des Schlusses verrät den gleichen Unwillen des Dichters über eine verfahrene Idee wie der entsprechende Teil der Familie Schrockenstein. Eigentümlich sind der Dichtung die großen Monologe; die des Grafen: II, 1, ihm entsprechend IV, 2, weniger V, 6, und der des Kaisers: V, 2. Das sind nicht eigentlich Selbstgespräche, sondern laute Betrachtungen, durch die der Zuschauer als Mitspieler und Miturteilender in die Geschichte hereingezogen wird, oder wo umgekehrt die Schranke zwischen der künstlichen Wirklichkeit der Bühne und der des Publikums aufgehoben wird und Poesie und Leben unmittelbar in Eins zusammenfließen. Das ist das Gegenstück zum echten klassischen „Monolog“, wo der Spieler wirklich ganz nur für sich allein ist und mit seinem Innern nur sich auseinandersetzt. Der metaphysische und religiöse Grund der romantischen „Öffnung der

Form“ ist hier deutlich erkennbar; die solipsistische, individualistische Schranke des freigeistig-moralistisch fundierten Klassizismus ist hier durchbrochen, der vereinsamte, selbstherrliche, von der Lebensfülle der Wirklichkeit gelöste und ihr entfremdete Künstler, für den diese Einsamkeit den Tod bedeuten muß, sucht den Zusammenhang mit dem Strome des Lebens wieder, er sucht wieder einzutauchen und unterzugehen in der Gemeinschaft, im Volke, dem Träger der Tradition, der Geschichte. Das Selbstgespräch des Kaisers gar schließt mit einer sehr volkstümlichen Wendung. Hier unterscheidet sich der Schauspieler schon von der Majestät, die er darstellt, und parodiert sie. Er schlägt sich gleichsam zur Partei des Volkes. Man sieht die „erhabene Majestät“ einmal von einer sehr menschlichen und etwas zu volkstümlichen Seite. Kleist hat den Ton des öffentlichen Lebens, wie ihn das Wiener Volksstück hat, zu treffen versucht. Er ging aber noch viel weiter. Ursprünglich sollten nach dem Vorbild der Wielandschen Märchen der Graf und das Käthchen einander vom Cherub nur im Wahrtraume gezeigt werden: Käthchen, aus dem unbewußten, ewigen Sein ihrer Seele das Bild des Grafen treu in sich bewahren und ihn beim ersten Anblick in der Wirklichkeit sogleich wieder erkennen, der Graf aber, weil er sich in den Sinnen-schein der Welt verliebte und sich von Gott abkehrte, das paradiesische Bild des unschuldigen Kindes — das „Urbild“ des Paradieses! — vergessen und nur die äußerliche Erinnerung an das Mal auf dem Nacken und die Kaisertochter behalten. Die tiefe Symbolik des Mär-chens wandelte sich dem Dichter unter dem Einfluß Müllers und der Realistik des Wiener Volksstückes zum wirklichen Vorgang im histo-rischen Ritterschauspiel: in der christlichen Glaubenswelt werden wirk-liche Wunder gewirkt und sichtbar greift die Vorsehung ein. Kleist strich nun den neunten Auftritt des zweiten Aktes des Phoebus-fragments ganz, den zehnten bis auf das kleine Schlußstück mit dem Leimrutengeschichtchen. Statt dessen setzte er den jetzigen neunten Auftritt des zweiten Aktes ein, wo die alte Brigitte des Grafen Traum erzählt. Jetzt nimmt der Graf den Doppeltraum völlig real, das Käthchen aber bleibt das Märchenwesen, aus paradiesisch-ur-bildlicher Erinnerung lebend: sie bleibt ein himmlischer Gast auf der fremden Erde, wie bewahrt vom Sündenfalle, zeitlos und geschichts-los. So widerspricht der endgültigen Fassung der Ausruf des Grafen in IV, 2: „Was mir ein Traum schien, nackte Wahrheit ist's.“ Dieser

Veränderung des symbolischen Märchens zum Wunder- und Vorsehungsspiele entsprechend, mußte im dreizehnten Auftritt des zweiten Aktes der Graf der Erklärung gegenüber seiner Mutter, daß er Kunigunde zur Frau begehre, die Bemerkung anknüpfen: „Sie ist vom Stamm der alten sächsischen Kaiser“, und die Frage der Mutter bejahen, ob der Schwelsternachtstraum für sie spreche. Jetzt erst ist die Ironie der Verirrung des Grafen ganz wirklichkeitsgemäß geworden, es ist eine Geschichte, die sich wirklich zugetragen haben kann, und diese Realistik erst entspricht dem echten Volksstück: der sündige Mensch irrt ab vom rechten Wege und findet zurück durch die göttliche Führung und ihr reines Werkzeug, das treuliebende Käthchen. Käthchens Gestalt aber zeigt den eigentümlichen Dualismus des paradiesisch-zeitlosen Märchenkindes und der wirklichen kleinen Heiligen, die ihren Ritter zu retten hat aus dem tollen Wirbel des „großen historischen Ritterschauspiels“.

Kleist hat diesen Zwiespalt in seiner Dichtung und seine Ursachen später tief bedauert. Im August 1811 schrieb er an Henriette Hendel-Schütz: „Das Leben, das vor mir ganz öde liegt, gewinnt mit einem Male eine wunderbare herrliche Aussicht, und es regen sich Kräfte in mir, die ich ganz erstorben glaubte. Alsdann will ich meinem Herzen ganz und gar, wo es mich hinführt, folgen, und schlechterdings auf nichts Rücksicht nehmen, als auf meine eigene innerliche Befriedigung. Das Urteil der Menschen hat mich bisher viel zu sehr beherrscht; besonders das Käthchen von Heilbronn ist voll Spuren davon. Es war von Anfang herein eine ganz treffliche Erfindung, und nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Misgriffen verführt, die ich jetzt beweinen mögte. Kurz, ich will mich von dem Gedanken ganz durchdringen, daß, wenn ein Werk nur recht frei aus dem Schooß des menschlichen Gemüths hervorgeht, dasselbe auch nothwendig darum der ganzen Menschheit angehören müsse.“ Aber Kleist war damals schon wieder auf dem Wege gänzlicher innerer Vereinsamung, ihm war das, was er in seiner Dichtung errungen hatte, nicht wesentlich geworden, der schroffe Dualismus seiner Weltanschauung gewann endgültig Macht über ihn, und das führte zur Katastrophe. Er hatte den vollen Realismus nicht gefunden durch den Glauben, der gerade die Voraussetzung war in der Psyche des Wiener Volkes, aus dem erst das Verlangen nach einem solchen realistischen Volksstück kam.

In der ersten Hälfte seines Dresdener Aufenthaltes hat Kleist die erste Fassung des Käthchens von Heilbronn gedichtet. Die im Hause Buols geplante Privataufführung des zerbrochenen Krugs kam nicht zustande. Eine für diese gefertigte Abschrift des Lustspiels sandte Kleist am 14. Februar 1808 an Collin mit der Anfrage, ob es wohl „für das Wiener Publikum sein wird?“ Wenn der Erfolg nicht gewiß sei, erbitte er es „lieber wieder zurück“. Nach dem Mißerfolg in Weimar am 2. März wagte man in Wien gewiß keine Aufführung mehr. Der Stoff war dem Wiener Publikum zu fremd. Der Dualismus der Dichtung aber widersprach seinem Empfinden. Denselben Dualismus mußte Collin in der ersten Fassung des „Käthchens von Heilbronn“ finden. So konnte die Wiener Bühne das Stück nicht brauchen. Die Dresdener Bühne kaufte es nicht. Jffland ließ in Berlin nur „Übersetzungen kleiner französischer Stücke“ geben. Nun schuf Kleist das Märchenspiel erst vollends zum „großen historischen Ritterschauspiel“ um für die Wiener Bühne. Was ihm an der ersten Fassung wertvoll erschien, veröffentlichte er im „Phoebus“, und zwar den ersten Akt und die erste Szene des zweiten im April-Maiheft 1808, den Rest des zweiten Aktes im September-Oktoberheft. Am 17., 18. und 19. März 1810 wurde das nach Collins Bearbeitung nochmal stark popularisierte Stück im Theater an der Wien aufgeführt, „während der Vermählungsfeierlichkeiten“ Napoleons mit der Tochter des besiegten Kaisers Franz — eine bittere Zugabe für Kleist.

Durch Adam Müller, die österreichische Gesandtschaft und den Dichter Joseph von Collin war Kleist mit Wien und seiner Kunst in lebendige Verbindung getreten. Es ist sicher, daß er sie näher studiert hat, und die Spuren davon in seiner Dichtung führen zu tieferen Erkenntnissen. Als Kleist sich losrang aus der rationalistisch-freigeistigen, volksfremden Aufklärung des 18. Jahrhunderts, als er an Stelle der wielandisch-neuplatonischen Ideenwelt wieder die christliche Glaubenswelt mit ihren Heilstatsachen setzte, war er von Freunden umgeben, die ihm den Weg zum Zusammenhang mit dem lebendigen Strom der Geschichte, mit Kultur und Tradition eines Volkes wiesen. Hier war der Träger des Lebens und das geistige Band, was ein Volk erst zum Volke macht, die Religion, in Formen lebendig, in denen der Geist und die Kraft von Jahrhunderten lebte. Hier fand der Dichter den Weg aus seiner leben-

tötenden, erstarrenden Einsamkeit zum öffentlichen Leben, zur großen Gemeinschaft, ohne die in Wahrheit keine große Kunst sein kann. Hier war der frühesten Sehnsucht Kleists nach einem Leben, einem Lande, wo er Wurzel fassen und aus der Fülle der unendlichen unerschöpflichen Wirklichkeit des Lebens schaffen konnte, ein Weg gewiesen. Daß das Werk, in dem zum ersten Male diese Wandlung und Wanderung des Dichters zum Ausdruck kam, die ursprünglich stärker empfundene Einheit verlor, kommt trotz allem gegenüber dem großen Gewinn und der großen Verheißung nicht in Frage. Das Käthchen von Heilbronn zeigt den Weg zu einer großen Kunst mit ihren unerschöpflichen Möglichkeiten, wie sie allein noch innerhalb des Christentums gedacht und verwirklicht werden kann. Dresden wird symbolisch für diese Verheißung: es ist der Ort, wo sich der Individualismus, die Verslossenheit und der private Charakter des Lebens des nordisch-protestantischen Menschen mit der Öffentlichkeit und Allgemeinheit des Lebens des südlich-katholischen Menschen auseinanderzusetzen hat. Durch die Umstände der Zeit wie durch die Geschehnisse seines eigenen Lebens wurde Kleist verhindert den betretenen Weg zu Ende zu gehen. Sein früher Tod hat eine Welt von Hoffnungen für die Kunst zunichte gemacht.

Das Wiener Volkstheater pflegte das Märchen. Feen, Zauberer und Geisterfürsten leiteten die Schicksale der Menschen zum guten Ende wie im Märchen Wielands. So war für Kleist die Brücke schon gebaut. Zudem spielte das Märchen in Ritterzeiten und vereinigte das Ritter- und Zauberwesen, jene beiden Elemente, die auch im Käthchen von Heilbronn, als dem „großen historischen Ritterschauspiel“ erscheinen. Im Wiener Volksstück fand also Kleist schon die historische Antwort auf seinen eigenen Ideengang, als er von Wieland zum christlichen Vorsehungsspiel kam. Das Ritterschauspiel aber nimmt gerade dem christlichen Märchen gegenüber im Käthchen von Heilbronn einen zu großen Raum ein. Hier ist die Absicht das Stück für die Wiener Bühne zurechtzuzimmern unmittelbar zu erkennen, und daraus der mißglückte Versuch zu verstehen. Nun werden die Mitteilungen Tiecks und die bedauernden Bemerkungen Kleists erst ganz verständlich. Tieck war auf seiner Wiener Reise 1808 nach Dresden gekommen. Seine „Melusine“ und das „Donauweibchen“ sind unter dem unmittelbaren Einfluß der Wiener Dichtung entstanden. Henslers „Donauweibchen“

(1792 und 1798) ist wie die Melusine ein in Ritterzeiten versetztes Märchen. Kleist kannte sicher auch Henslers Stück. In seinem Epigramm „Rettung der Deutschen“ spricht er dem Donaubeibchen den Mars-Tempel zu, weil es die Österreicher die Schlacht bei Aspern hat gewinnen lassen. Als Kleist in Dresden Tieck kennen lernte, sprachen beide über ihre Dichtungen, und die Kritik Tiecks mag ihn neben Anregungen Adam Müllers und Collins zu Änderungen bestimmt haben, die sogar zu Mißverständnissen führten. Tieck verwechselte später offenbar die verschiedenen Motive in der Erinnerung. Er war auch schon von Gozzi beeinflusst, wie Wieland, und es ist sogar möglich, daß die Grotten szenen im „Käthchen“ und die Zauberin Kunigunde nicht bloß durch Tassos Einfluß südliche Züge verraten, sondern daß auch spätere italienische Spuren, zum mindesten über das Wiener Stück, hier zu suchen sind. Aus Tiecks Bericht aber läßt sich schließen, daß zu dem Motiv des Lockens durch eine vorgezauberte Nixe, das Kleist aus Tasso hatte, das Melusinenmotiv getreten war: das des Herabblockens in die Flut.

Das Wiener Volksstück ist von Italien beeinflusst, geht aber wesentlich auf das bayerische Ritterstück zurück. Das bayerische Ritterstück aber nahm unter dem Einfluß von Goethes „Goetz von Berlichingen“ die eigene Tradition wieder auf, aus alt-deutschem eigenstammestümlichem Gute schöpfend und an das Barockdrama anknüpfend.

Kleist hat nun zahlreiche Einzelzüge im „Käthchen“ aus dem „Goetz“ entnommen. Die wichtigsten davon sind das Giftmischerinmotiv und das Leimrutenmotiv. Adelheid, die Giftmischerin, fragt den Bischof von Bamberg: „Wollt ihr mich zu einer Leimstange brauchen?“ Weislingen steht zwischen der guten Maria und der bösen Weltdame und Verführerin Adelheid. Man erkennt leicht, daß hier Wielandische Gedankengänge hereinspielen müssen: Agathon zwischen Psyche und Pnythia. Für Kleist schob sich zwischen Wieland und das Wiener Volksstück notwendig Goethes „Goetz“. Weislingen wird zum Grafen vom Strahl, Maria zum Käthchen, Adelheid zu Kunigunde. Adelheid unterhält sich mit dem Kammerfräulein über Weislingen (II, 3), wie Kunigunde sich mit der Jose Rosalie über den Grafen unterhält (II, 9 und 10). „Das wär ein Herr für euch“, sagt Adelheids Fräulein zu ihr (II, 3), wie Brigitte es im Grafen für Kunigunde findet (II, 9). Als Weislingen zum

Schloß hereinritt, scheute sein Pferd. Das war eine Warnung für die ihm in Bamberg drohenden Gefahren (II, 3). (Ähnlich sagt Alba im „Egmont“: „Trug dich dein Pferd so leicht herein?“) Als der Graf im Hofe seines eigenen Schlosses Kunigunde vom Pferde hob, stieß er sich an ihrem Sattel blutig: er hätte sie nicht hereinführen sollen (II, 12). So will Weislingen „ohne zu wollen“ wie der Graf: das Böse, die Versuchung, das Schicksal hat ihn in der Hand, er wird wider Willen gelenkt. Deshalb vermag Adelheid mit Weislingen berechnend zu spielen wie Kunigunde mit dem Grafen und keine von beiden will den angeblich Geliebten wirklich zum Manne haben. Im „Käthchen“ treffen das Heiratsmotiv und das Besitzmotiv zusammen. Im „Goetz“ sind sie getrennt. Aber auch hier wird ein Streit um „ein strittiges Stück“ aufgehoben durch eine Bauernhochzeit (II) nach einem Prozeß von acht Jahren. Hier wollen Goetz und seine Freunde dem Brautvater und Bräutigam ihr Recht verschaffen. Im „Käthchen“ hat Kunigunde dem Grafen einen Reichsritter um den andern auf den Hals geheßt; es kommt nicht zur Heirat, weil ja alles nur Blendwerk der Hölle war. Weislingen nennt die Adelheid eine Zauberin; das ist auch Kunigunde. Als Weislingen der Adelheid versichert, er trage ihr Bild in seinem Herzen, erwidert sie: „In irgend einem Winkel bei den Porträten ausgestorbener Familien.“ Mit dem Motiv aus Wielands „Entzauberung“ von der Abstammung des Huldreich verbindet sich dieses, als nun der Graf vom Strahl (II, 1) sich im Geiste vor die Bilder seiner Ahnen stellt um ihnen die Versicherung seines ungeschwächten Standesbewußtseins zu geben und dann auf Kunigunde hereinfällt, indem er in seiner seelischen Blindheit ebenfalls bei den Porträten ausgestorbener Familien herumsuchen muß um die ihm verheißene Kaisertochter in ihr zu finden. Noch ein Zug ist zu erwähnen: Heilbronn ist nach dem Goetz „eine der geliebten Städte“ des Kaisers Maximilian, wo er Feste feierte, wie der Kaiser, der Vater des Ratsherrnkindes Käthchen.

Wie Weislingen steht Schillers Fiesko zwischen einem guten und einem bösen Weibe. Auch Julia Imperiali ist wie Adelheid eine Giftmischerin und eine Toilettenschöne: beide spiegeln sich in Kunigundens Zügen wider. Kleist hat in Erinnerung an den Fiesko die Gegenspielerin der Imperiali, die Gattin Fieskos, Eleonore, wenigstens im Namen der Base des Grafen vom Strahle angedeutet.

Das im Goetz und im Fiesko nur weltlich und gesellschaftlich ge-

brauchte Motiv des Mannes zwischen zwei Frauen ist im Käthchen von Heilbronn mit der Vertiefung des moralischen zum religiösen Märchen auch zum religiösen Motiv geworden. In Käthchen und Kunigunde kämpfen der Himmel und die Hölle um die Seele des Grafen und die beiden Frauen sind nur die Werkzeuge dieser Mächte. Dem reinen und heiligen Weibe tritt das dämonische gegenüber. So ist auch hier die Erweiterung der moralisch-individualistischen Problemwelt Goethes und Schillers zur religiösen wieder zu erkennen. Es liegt also auf der Hand, daß Kleist in dieser Dichtung von dem Drama Schillers beeinflusst sein mußte, in dem Schiller selbst die Wandlung von der Moral zur Religion durchmachte, in der „romantischen Tragödie“ der „Jungfrau von Orleans“. Thibaut d'Arc wütet gegen das eigene Kind, weil er das Wunder, das hier vorgeht, mit Höllenkünsten verwechselt: er kann nicht glauben. Theobald freilich ist viel menschlicher genommen: er ist gar nicht der Vater des Käthchens! Bei der barocken Zeichnung seines Wütens vor der Feme hat Kleist an das Wüten Brabantios im „Othello“ gegen den Mohren vor dem Räte Venedigs gedacht. Romantisches Beiwerk, was Kleist von Schiller entlehnte, bestätigt nur die innere Wandlung, die zu dieser Wahl geführt hat: die nächtlichen Szenen an der Köhlerhütte und der Liebesdienst des entsagenden bürgerlichen Bräutigams gegenüber der zu einer höheren Mission Berufenen, in der „Jungfrau“ Raimond, im „Käthchen“ Gottfried. Die bloße Verstandes- und Sinnenwelt ist durchbrochen, die übernatürliche Welt tut sich auf, Glaube und Religion vereinen die Geister zu einer großen Gemeinschaft, durch die erst ein Volk als Volk möglich wird und damit auch erst eine wahrhaft große Kunst. Nicht umsonst ist Schillers Jungfrau von Orleans ein wahres Volksstück!

Die beinahe übermenschlich und widernatürlich anmutende Treue, Ergebenheit und leidende und dienende Liebe Käthchens ist nur aus dem Märchen und dem religiösen Motive der Heiligen als dem Werkzeug der göttlichen Gnade verständlich. Um das Wirken der Gnade zu zeigen benützte Kleist in poetisch völlig freier Weise Schuberts „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“. Das magnetische Hellsehen und der Doppelschlaf waren für ihn nur der psychologische Mechanismus für die Öffnung der übernatürlichen Welt. Wenn die reine poetische Wirkung des Wunders im Märchen durch diesen zu stark betonten Mechanismus nicht erreicht ist und pathologische,

„unnatürliche“ Züge hereingetragen sind, so verrät sich auch hier wieder die eigene innere Wandlung des Dichters: Halbfertiges kann in einem Kunstwerk immer nur schädlich sein. Das Griseldismotiv von der wundersamen Treue und Ergebenheit eines Weibes zum geliebten Manne hat in unendlichen Variationen, meist in Balladen und Romanzen, poetische Verwendung gefunden. Kleist übernahm Züge zu Käthchen aus Bürgers „Graf Walter“, einer Nachdichtung von Child Waters bei Percy.

Mit der religiösen und metaphysischen Vertiefung des Problems des Mannes zwischen den beiden Frauen, mit der Öffnung der übernatürlichen Welt mußte Kleist notwendig zur Höhe der Dichtung einer Zeit geführt werden, wo die Religion als Trägerin, Führerin und Krone des Lebens, der Kultur und der Kunst erkannt war und demgemäß auch öffentliche, allgemeine Geltung und Pflege gefunden hatte, im Mittelalter. Tassos „Befreites Jerusalem“ erscheint hier wieder im Hintergrunde. Kleist fand über diese Dichtung den Weg zurück. Freiburg versichert dem Köhler (II, 5) sie seien „Kriegsmänner, die aus Jerusalem kommen und in die Heimat ziehen“, also Kreuzritter. Nun soll das Märchen auf der Höhe des Mittelalters, zur Zeit der Kreuzzüge spielen. Mittelalterlich ist in der Tat das Ideal der Dichtung, wie es sich Kleist während seines Schaffens selber herausbildete und an dessen poetischer Vollendung ihn nur seine eigene innere Unfertigkeit hinderte. Mittelalterlich religiös gesehen ist die Stellung des Weltkinde, des Grafen vom Strahl, zwischen dem reinen Gotteskind, der kleinen Heiligen, dem Käthchen, und der bösen Zauberin, die mit Dämonen und der Hölle selbst im Bunde steht, der Kunigunde. Wenn ferner Käthchen sich als Kaisertöchterchen entpuppt, als die kleine Prinzessin, die im echten Märchen zuletzt nach allerlei Leiden und Nachstellungen von der alles führenden und lösenden Allmacht Gottes dem ihr bestimmten Prinzen zugeführt wird und mit ihm eine standesgemäße Hochzeit feiert, so ist auch das ein echt mittelalterliches Motiv. Heibel trat gerade diesem wesentlichen Zug der Dichtung verständnislos gegenüber. Um solchen Grundfehls willen glaubte er das von ihm als Jüngling einst so schwärmerisch geliebte Käthchen tadeln zu müssen. Aber nein. Der Jüngling war noch frei gewesen für die vorurteilslose, gläubige Hinnahme des Märchens, der gereifte, von modernen psychologischen Gesellschaftsproblemen eingenommene Grübler sah in den Standes-

unterschieden nicht die Auswirkung einer gesunden Staats- und Gesellschaftsordnung, sondern nur die Frucht von einem der vielen Vorurteile menschlicher Beschränktheit. Damit aber verfehlte Hebbel gerade die von echtem Humor hervorgebrachte Ironie des Stückes: daß der ungläubige Graf, sehend wohl mit dem leiblichen, aber blind auf dem seelischen Auge, sich vom Scheine eines nur vorgetäuschten Adels in Kunigunde verführen läßt, während der wahre Adel im Gewande des schlichten Bürgerkindes sich auch als der echte, historische, von Gott und den Menschen anerkannte erweist. Gerade hierin kommt der große Abstand des poetischen Vermögens Kleists von dem Hebbels deutlich hervor: das poetische Genie ist dem idealistischen Denker-Dichter in der Sicherheit seines Gefühls weit überlegen. Das war ja der Sinn des ungeheuren Ringens des poetischen Genius Kleist und die vollendete Verkörperung der Idee stand ihm als ein mit religiöser Glut ersehntes Ziel vor Augen: in der vollkommenen Einheit des Menschen von Leib und Seele liegt das Wesen und das letzte Geheimnis des Lebens und der Schöpfung überhaupt begründet. Deshalb muß das Wesentliche im Menschen, sein Unsterbliches, auch in seiner Erscheinung zum vollendeten Ausdruck kommen, dann erst ist das Idealbild des Menschen verwirklicht: eine adelige Seele im erhabensten Sinne muß es auch in der Welt sein, wo die göttliche Ordnung zur Geltung kommt, dann erst ist ihre Bestimmung erfüllt. Käthchen ist ein Kaisertöchterchen, „die Erst' icht vor den Menschen, Wie sie's vor Gott längst war“. Diese dem Mittelalter und dem Aufbau seiner Kultur wesentliche Idee von der unbedingten und untrennbaren Einheit von innerem und äußerem Adel im Einklang mit der göttlichen Weltordnung — sie aber ist als absolutes Vorbild und Maßstab für jede Staats- und Gesellschaftsordnung ewig gültig — wird getragen durch die Religion selbst. Deshalb ist das dritte und entscheidende Moment dies, daß der Adel Käthchens von Gott stammt: durch das reine Gefäß und Werkzeug einer kleinen Heiligen wirkt Gott seinen Vorsehungsplan. Adam Müller hat den mittelalterlichen Feudalstaatsgedanken wieder auf die religiöse Ordnung der Welt aufgebaut. Er gab Kleist entscheidende Anregungen. Man hat im kleinen Käthchen Züge aus der Heiligenlegende gefunden. Kleist verkehrte mit Müller viel im Hause Haza. Dort wurden unter dem Einfluß Müllers die heiligen Schriften des alten und neuen Testaments gelesen, man beschäftigte sich mit den

Fragen des katholischen Gottesdienstes, und Müller suchte seinen Freunden offenbar das Verständniß für die Gebete der Kirche beizubringen, so auch für die Heiligenlitanei. Von da aus kam man auf die Legende und nach der Müllerschen Kunstlehre mußten hier die Stoffe für die von ihm geforderte religiöse Kunst gesucht werden. Deshalb sind in den Reden Theobalds und des Grafen deutliche Anklänge und Bilder aus dem alten Testament und in Käthchen Züge der heiligen Thekla und Cäcilie zu finden. Es ist dieselbe Zeit, da Kleist die ersten Eindrücke für die Novelle von der heiligen Cäcilie empfängt. Denn die Legende gerade dieser Heiligen machte auf Adam Müller einen so tiefen Eindruck, daß er später sein Töchterchen nach ihr benannte.

Kleist hat in Zacharias Werners „Martin Luther oder die Weihe der Kraft“ (1807, aufgeführt in Berlin 1806) Züge für Käthchen und den Grafen vom Strahl gefunden. Die symbolische Namensform „vom Strahle“ deutet auf den sympathetischen Zug der für einander bestimmten Herzen. In beiden Dichtungen wird sie im Wortspiel verwendet. Katharina und Käthchen führen kraft der Reinheit ihrer Herzen durch ihre Liebe den irrenden Mann auf den Weg seiner wahren Bestimmung. Bei der Bildung seiner Theorie von der Hälften- oder Halbliebe war Werner wie Kleist wesentlich von Wieland beeinflusst. In beiden Fällen wirkt die urbildliche Bestimmung der Liebenden unwiderstehlich beim ersten Anblick des Geliebten. Aber die aus schwülem Mystizismus geborene Vermengung himmlischer und irdischer Liebe bei Werner mußte auf Kleist abstoßend wirken nach ihrer deutlichen Trennung im „Amphitryon“. Gerade dadurch erhebt sich Kleists innerlich klare Dichtung unendlich weit über Zacharias Werners sonderbare Mischgestalt. Es ist selbstverständlich, weil der Natur des Menschen entsprechend, daß seit dem Aufblühen des Christentums in weltlichen Gesängen und Dichtungen die himmlische und die irdische Liebe oft vermengt wurden, und so immer das rein Religiöse und Heilige von profanen Gegenbildern in mehr oder weniger würdiger Gestalt begleitet erscheint. So sind auch auf der Höhe des Mittelalters, auf der Höhe religiösen Lebens, zahlreiche Beispiele dieser Art zu finden. Der reinen mystischen Gottesliebe traten irdische Zerrbilder gegenüber, und die sehr irdische Liebesglut der Ritter hat in bewußtem oder unbewußtem Übermute bedenkliche Übertragungen aus dem

Heiligen ins Profane gewagt. Wenn der Musiker Müller in Schillers „Kabale und Liebe“ mit Schrecken erkennt, wie sein Kind die irdische Liebe für die himmlische eingetauscht hat und diese nur mehr durch jene zu sehen vermag, so wird hier über dieselbe frivole freigeistige Profanation des Heiligen geklagt, die auch im Mittelalter herrschte. Wieland treibt damit sein übermütiges Spiel, und Kleist hat sich im „Amphitryon“ von ihm losgerungen. Klar tritt nun das Heilige dem Profanen gegenüber. Deshalb bedeutet gerade Kleists „Käthchen von Heilbronn“ in der Literatur einen der höchsten Höhepunkte im mächtigen Wellengange der Idee von der erlösenden Kraft selbstloser Liebe eines reinen und frommen Weibes, es blickt zurück zu Hartmann von Aue und vorwärts zu Richard Wagner, als eine wahrhafte Fürstin reiner himmlischer und irdischer Liebe. Aus den Tiefen des paradiesischen, mystisch-unbewußten Seins ist mit der Erlösungssehnsucht des Dichters die Gestalt emporgestiegen, das Gefäß alles Reinen, Herrlichen und Schönen, was das reueerfüllte Herz des poetischen Genius zu erschauen vermochte, empor zum Throne des Ewigen. Die Sehnsucht der Romantik nach der Einheit des Lebens, nach der Vereinigung der Kunst mit der Religion und dem Leben des Volkes zum heiligen Dienste am Leben, hat im „Käthchen von Heilbronn“ beinahe ihre ideale Erfüllung gefunden. Der Entwicklung Ludwig Tiecks vom „William Lovell“ zur „Genoveva“ steht die Kleists von der „Familie Schroffenstein“ zum „Käthchen von Heilbronn“ gegenüber. Mit großartiger Konsequenz und Sicherheit ist Kleist den Weg vom Schicksals- zum Vorsehungsdrama gegangen. Wie ein Symbol erscheint die Höhle, aus der sich in der Familie Schroffenstein die tragische Geschichte für den Dichter visionär entwickelte: hier muß das Schönste des Lebens, die junge reine Liebe, untergehn in der sündigen, in Nacht und Grauen liegenden Welt. Aber das Licht kam in die Welt durch die Erlösungstat, strahlend erleuchtet es die Höhle, und Käthchen erscheint, die kleine Heilige, auf den Bahnen des Erlösers wandelnd. In das Dunkel und die Wirrnisse der Sünde bricht der Strahl der göttlichen Liebe, mitten in der Nacht der Welt ist das Licht des Glaubens aufgegangen.

Wieder wie in der Familie Schroffenstein führt der Weg des Dichters zu den Quellen der Tradition, dem lebendigen Strom der Geschichte seines Volkes, diesmal unmittelbar über das Wiener

Volkstheater zum bayerischen Ritterstück, das an das Barockdrama anknüpfte. Die Romantik hat mit ungleich größerer Kraft jungen Lebens ein Erbe sich zu erwerben begonnen, das in den Restaurationsversuchen der Törring und Babo in Bayern wieder aufleben sollte. Hier steht der Romantiker Kleist in der vordersten Reihe. Der „Ring“, von dem er im „Marionettentheater“ spricht, hat sich geschlossen. Die Welt des positiven christlichen Glaubens ist aufgetan. Der Dichter kann selber aufgehen im „unendlichen Bewußtsein Gottes“, d. h. er kann sein Reich, das sich durch die Geschichte auf der Erde erfüllen will, in sich aufnehmen, er kann sich heiligen wie alle anderen Kinder seines Volkes und mit allen in die Gemeinschaft eingehen, deren Mund auf Erden zu sein die höchste und erhabenste Bestimmung des poetischen Genius ist.

Wie im Drama des Barock steht hinter der Welt des Scheins die Welt des Seins, das Reich des Lichtes bricht triumphierend herein in die Finsternis, die waltende Vaterhand Gottes wird sichtbar, wie sie dem Grafen vom Strahle die Binde von den Augen nimmt und den Schleier lüftet, um ihm sein Bräutchen zu irdischer und ewiger Liebe zuzuführen. Wieder kommt hier Calderon, der große Spanier, dem preußischen Dichter entgegen.

Die Hermannsschlacht

Als Heinrich von Kleist im April des Jahres 1801 sein Vaterland verließ um in der Fremde zu suchen, was er zu Hause nicht fand, folgte er dem Rufe Rousseaus aus der Sehnsucht nach einem Verlorenen, Heiligen, in dem der Sinn seines Lebens wie seiner letzten und erhabensten Bestimmung verborgen liegen mußte. Er kam nach Paris um die schwerste Enttäuschung zu erleben: da hatte ein Volk den heiligen Ernst des Lebens verraten und log sich selber die Unschuld einer unberührten Natur vor um in diesem Betrüge fortan seinem jämmerlichen Dasein den Schein des Rechtes und der höheren Bestimmung zu geben. Kleist flüchtete in die Schweiz um hier den Trank des Vergessens zu trinken, am Quell der wahren, ewigen Natur zu gesunden. Da trat ihm der Geist der westlichen Kultur, eines hohlen, innere Verderbnis und Schwäche nur schlecht verhüllenden Machtrausches wie in einer einzigen Person zusammengefaßt in Napoleon entgegen. Das Mißverständnis der französischen Revolution, im Hohn des Lebens dieser Nation auf die Lehre Rousseaus für Kleist am augenfälligsten ausgedrückt, war auf dem Wege sich zum Unglück für die ganze Welt auszuwachsen durch diesen „Aller-Welts-Consul“, den „allgemeinen Wolf“, der in die Hürden friedlicher Völker brach um sie seiner Machtgier zu unterwerfen. Das hatte Kleist gerade nicht gesucht in der Schweiz. Es war als ob sich die Hölle aufgetan hätte um ihn zu narren. Das heimliche Wunschbild seiner Seele, Robert Guiskard, war hier verhöhnt und ins Teufliche verkehrt. Kleist maß sich mit dem Korsen, wenn er ihm in Robert Guiskard den Usurpator entgegenthielt, der nicht Haß sondern Liebe säte und trotzdem zerschellen mußte, weil er sich gegen das Gesetz der Welt empörte. Durch Trotz, belehrt der um den Thron betrogene Abälard den Sohn des großen Usurpators, könne er die „Normannskrone“ nicht gewinnen:

Durch Liebe, hör' es, mußt du sie erwerben,
Das Recht gibt sie dir nicht, die Liebe kann's!

Als Kleist im übermenschlichen Ringen um den „Guiskard“ zusammenbrach, suchte er den Tod im Dienste seines Todfeindes. Das war eine symbolische Handlung. Er mußte begreifen, daß er verloren hatte im Kampfe mit dem „bösen Geiste der Hölle“ und des

Unterganges: Napoleon. Denn der war nun der böse Geist der Welt schlechthin.

Der Würfel, der entscheidet, liegt, er liegt:
Begreifen muß ich's — und daß ich verlor.

So klingt es in Penthesilea nach. Dieser Weg führte nicht zum Ziele.

Kleist kehrte in die Heimat zurück, geführt von einer höheren Notwendigkeit, wirklich im Begriffe von „allen Ideen und Schwindeln, die vor Kurzem im Schwange waren“, geheilt zu werden, freilich in ganz anderem Sinne noch, als jener gute Köckeritz es zu fassen vermochte. Leise wie zur Genesung des Todkranken — im metaphysischen Sinne — bereitete sich die große Wandlung in der Brust des jungen Titanen. Zum schwanken Rohr in der Fremde geworden, richtete er sich in der Not seines eigenen Volkes, auf märkischem Grunde, wieder auf.

Die Halbheit und Unentschlossenheit der regierenden Fürsten forderte die Kühnheit des Usurpators heraus. Auch in ihnen war etwas im Untergehen. Kleist fühlte das furchtbare Verhängnis mit jeder Nerve seines Wesens kommen. Höhnisch brach Napoleon Preußens Neutralität, schlug in der Schlacht bei Austerlitz (2. Dezember 1805) Rußland und Österreich und zwang Preußen den schmachlichen Vertrag von Schönbrunn (15. Dezember 1805) auf. Man forderte den Usurpator heraus ohne ihm entschieden entgegenzutreten und sich Bundesgenossen zu sichern. Damals schrieb Kleist aus Königsberg an seinen Freund Rühle einen Brief, in dem der seherische Geist der „Hermannsschlacht“ lebendig ist: „so wie die Dinge liegen, kann man auf kaum viel mehr rechnen, als auf einen schönen Untergang. Was ist das für eine Maasregel, den Krieg mit einem Winterquartier und der langmüthigen Einschließung einer Festung (Hameln) anzufangen! Bist du nicht mit mir überzeugt, daß die Franzosen uns angreifen werden, in diesem Winter noch angreifen werden, wenn wir noch vier Wochen fortfahren, mit den Waffen in der Hand drohend an der Pforte ihres Rückzuges aus Ostreich zu stehen. Wie kann man außerordentlichen Kräften mit einer so gemeinen und alltäglichen Reaction begegnen? Warum hat der König nicht gleich, bei Gelegenheit des Durchbruchs der Franzosen durch das Fränkische, seine Stände zusammenberufen, warum ihnen nicht, in einer rührenden Rede (der bloße Schmerz hätte ihn rührend gemacht), seine Lage

eröffnet. Wenn er es bloß ihrem eignen Ehrgefühl anheim gestellt hätte, ob sie von einem gemäßighandelten König regiert sein wollen, oder nicht, würde sich nicht etwas von Nationalgeist bei ihnen gereg haben. Und wenn sich diese Regung gezeigt hätte, wäre dies nicht die Gelegenheit gewesen, ihnen zu erklären, daß es hier gar nicht auf einen gemeinen Krieg ankomme. Es gelte Sein, oder Nichtsein; und wenn er seine Armee nicht um 300000 Mann vermehren könne, so bliebe ihm nichts übrig, als bloß ehrenvoll zu sterben. Meinst du nicht, daß eine solche Erschaffung hätte zu Stande kommen können? Wenn er alle seine goldnen und silbernen Geschirre hätte prägen lassen, seine Kammerherrn und seine Pferde abgeschafft hätte, seine ganze Familie ihm darin gefolgt wäre, und er, nach diesem Beispiel, gefragt hätte, was die Nation zu thun willends sei. Ich weiß nicht, wie gut oder schlecht es ihm jetzt von seinen silbernen Tellern schmecken mag; aber dem Kaiser in Olmütz, bin ich gewiß, schmeckt es schlecht. — Ja, mein guter Rühle, was ist dabei zu thun. Die Zeit scheint eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen zu wollen, und wir werden davon nichts, als bloß den Umsturz der alten erleben. Es wird sich aus dem ganzen cultivirten Theil von Europa ein einziges, großes System von Reichen bilden, und die Throne mit neuen, von Frankreich abhängigen, Fürstendynastien besetzt werden. Aus dem Österreichschen, bin ich gewiß, geht dieser glückgekrönte Abendtheurer, falls ihm nur das Glück treu bleibt, nicht wieder heraus. . . Warum sich nur nicht Einer findet, der diesem bösen Geiste der Welt die Kugel durch den Kopf jagt? Ich mögte wissen, was so ein Emigrant zu thun hat." Die Schlacht bei Jena und Auerstädt (14. Oktober 1806) bestätigte Kleists Voraussage. Erschüttert von dem allgemeinen Elend, schreibt er der Schwester: „Es wäre schrecklich, wenn dieser Wütherich sein Reich gründete. Nur ein sehr kleiner Theil der Menschen begreift, was für ein Verderben es ist, unter seine Herrschaft zu kommen. Wir sind die unterjochten Völker der Römer. Es ist auf eine Ausplünderung von Europa abgesehen, um Frankreich reich zu machen. Doch wer weiß, wie es die Vorsicht lenkt." Während seiner Gefangenschaft in Frankreich mußte er das Joch der Römer selber verspüren. Aber gerade hier bewies er, daß sein Ringen erhaben war über egoistische Ziele jeder Art. So schrieb er an Ulrike: „Daß übrigens alle diese Übel mich wenig angreifen, kannst du von einem

Herzen hoffen, das mit größern und mit den größten auf das Innigste vertraut ist.“ „Es ist widerwärtig, unter Verhältnissen, wie die bestehenden sind, von seiner eignen Noth zu reden. Menschen, von unsrer Art, sollten immer nur die Welt denken.“ „Wenn ich die Zeitungen gelesen habe, und jetzt mit einem Herzen voll Kummer die Feder wieder ergreife, so frage ich mich, wie Hamlet den Schauspieler, was mir Hekuba sei“, schrieb er aus Chalons sur Marne an Marie von Kleist.

Kleist unterschätzte die Größe des Gegners nicht, und gerade das zeugt für seine eigene Größe. Politischer Unverstand wollte eine Briefstelle austilgen, wo Kleist Ulriken mittheilt, daß er vielleicht durch Vermittlung des französischen Gesandten in Dresden, Jean François de Bourgoing, den Code Napoléon zum Verlage bekomme. Kleist wollte am Gegner lernen um ihm überlegen zu sein, wie Hermann es tut. So benahm er sich in der Gefangenschaft und so ließ er den großen Gedanken der Erhebung in sich reifen, aus der tiefen Trauer über die Demütigung seines Volkes und Vaterlandes: „es ist dahin gekommen,“ heißt es in einem Briefe aus Dresden an Karl Freiherrn von Stein zum Altenstein, „daß man, wie Rosse im Macbeth sagt, beim Klang der Sterbeglocke nicht mehr fragt, wen es gilt? Das Unglück der vergangenen Stunde ist was Altes.“

In der gemeinsamen Not mit seinem Volke lernte Kleist erkennen, daß er doch ein Vaterland hatte, mochte ihn auch vieles von seinen Angehörigen und Zeitgenossen trennen. Die durch Einsamkeit und Fremde um ihn gelegten Schranken fielen. Er wuchs über sich selber empor. „Mit meinem körperlichen Zustand weiß ich nicht, ob es besser wird, oder ob das Gefühl desselben bloß vor der ungeheuren Erscheinung des Augenblicks zurücktritt. Ich fühle mich leichter und angenehmer, als sonst. Es scheint mir, als ob das allgemeine Unglück die Menschen erzöge, ich finde sie weiser und wärmer, und ihre Ansicht von der Welt großherziger.“ Seine selbstische Verkrampfung wurde gelöst, der in sich selbst versunkene nordische Hypochonder fand den Weg zum Leben zurück und erkannte, daß die Not seiner Seele auch die seines Volkes war und daß man nicht in die Fremde zu fliehen brauchte um eine Welt zu finden, zu der man sprechen konnte. Weder Rousseaus Ruf zurück zur Natur noch der Schein der Ferne und Fremde vermochte ihn mehr zu verlocken. Die Tragik seines Volkes war auch seine eigene, und er hatte die

Sprache zu finden um sie zu verkünden und den Weg der Rettung zu zeigen. Das „Mittel der Mitteilung“, um das er einst geklagt hatte, mußte er als der Dichter geben, das war seine Sendung.

Adam Müller wurde für Kleist zum Führer, indem er ihn den Sinn des Volkes und Vaterlandes vom Ewigen her erkennen lehrte. Kleists eigene tragische Entwicklung hatte ihn den Fesseln des Rationalismus entwunden, ihm Rousseaus Schwäche geoffenbart und die Augen geöffnet für die Bedeutung der Geschichte im Zeichen des Christentums. Unter dem Gesichtspunkt des Ewigen mußte der Tragiker das Schicksal und die Sendung eines Volkes wie jedes Einzelnen betrachten. So wurde er der Angst und dem Drange des Augenblicks enthoben und lernte das Ganze überblicken. Weil Müller die Geschichte, die Kultur, das politische Leben aus der Zeitlosigkeit der Religion begriff, erkannte er auch den letzten Grund aller Not der Zeit: die Anarchie zersetzte Europa in sich selbst und stieß es in Ohnmacht und Verfall. Die egoistische Trennung des Einzelnen vom Ganzen war dem allgemeinen Sündenfalle entsprungen, der Loslösung von der Autorität Gottes. Ihr war notwendig die Loslösung von der Autorität der Kirche und des Staates gefolgt. Der starre Begriff des Privateigentums, des Privatnutzens, der Privatreligion habe, sagt er, die „geheime fürchterliche Revolution“ heraufgeführt, die jede Gemeinschaft zerstört. Nur die Religion, die Mutter aller Ideen, kann dem Staate den entflohenen Lebensgeist wiedergeben. Es gibt kein anderes Recht als das aus der höchsten Rechtsidee kommende, aus der Religion. Wie es unter den einzelnen Menschen ein religiöses Verhältnis geben muß, muß es auch eines unter den Staaten geben, im Hinblick auf die gewaltige und oberste Idee des Mittlers, d. h. des „mittleren Menschen“, welcher der Menschheit ihr eigenes Urbild, das ihr vom Schöpfer einst gegebene Wesen in seiner unentstellten Reinheit wieder gezeigt und sie ihrer ewigen Bestimmung wieder zugeführt hat: Jesus Christus.

Es ist wie für die Gegenwart gesprochen, was Adam Müller in seinen genialen Vorlesungen über „die Elemente der Staatskunst“ „vor dem Prinzen Bernhard von Sachsen-Weimar und einer Versammlung von Staatsmännern und Diplomaten im Winter 1808/09 zu Dresden“ sagte. Kleist war begeistert. Am 25. April 1811 schrieb er darüber an Fouqué: „Erinnern Sie das Volk daran, daß es da ist; das Buch ist eins von denen, welche die Störrigkeit der Zeit,

die sie einengt, nur langsam wie eine Wurzel den Felsen, sprengen können; nicht par explosion.“ Die Staatswissenschaften müssen, sagt Müller, erlebt werden wie die Seele und die Geschichte eines Volkes. So wenig der Mensch etwas sein kann für sich, ohne das Licht der Vernunft und den Schöpfer, der es ihm gegeben hat, so wenig kann er ohne die Gemeinschaft sein, in die er geboren worden ist. Der Rationalismus hat den Menschen herausgerissen aus dem Lebenskreise seines Daseins, hat ihn entwurzelt, heimat- und vaterlandslos gemacht, wie er ihn gottlos gemacht hat. Der falsche Kosmopolitismus entspricht der Idee des direkten Verkehrs des Menschen mit Gott, ohne Mittler, ohne Erlöser, ohne Christus und die Kirche. Mit Gott ist auch das Vaterland verraten worden. So ist schließlich Napoleon nichts anderes als der personifizierte Ausdruck des trostlosen Zustandes von Europa. Schon in den „Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur“ hatte Müller gesagt: „Wenn auch die Zerrüttung von Europa von einer einzigen kleinen Stelle der Welt auszugehen scheint, so ist der Krieg aller gegen alle und die notwendige Permanenz des Krieges in Europa doch nicht mehr zu verkennen. Eben daß alle die tausendfachen Ursachen unseres Unglücks einen einzigen Repräsentanten haben können, daß alle Leiden der Zeit von einem einzigen Menschen herrühren dürfen, beweist wie einfach, wie durchgreifend, wie dauernd die Zwietracht sei. Der Krieg und der Frieden scheinen zusammenzufließen. Kriegserklärungen sind unnötig geworden; viele große Mächte von Europa können kaum die Frage beantworten, ob sie im Kriegs- oder Friedensstande sind? Frieden vermitteln und Krieg erklären sind gleichbedeutende Ausdrücke geworden . . .“ Und so mußte diese Suchtrute über Europa kommen, damit jeder Einzelne, wie die Völker, die sich selber aus der Bahn des Lebens gerissen hatten, wieder zurückfinden sollten zum Gesetz der Welt wie ihres eigenen Lebens. „Der Schein der Universalherrschaft kommt mitunter in die Welt, um den Völkern ihre Abgestorbenheit sichtbar zu machen, um jeder einzelnen Nation ihr höchstes Gut, das sie vor allem toten Besitze vergessen hat, nämlich die Idee ihrer Eigentümlichkeit, wie einen Kranz des Sieges, den sie erst erobern muß, vorzuhalten.“ Es gab kein anderes Mittel zur Rückeroberung dieser Eigentümlichkeit, als den Krieg. „Unter allen Mitteln der Staatsvereinigung ist der wahre Krieg das wirkksamste, . . . weil gemeinschaftliche Not und Tränen . . . fester

binden als das Glück.“ Kosmopolitismus und Patriotismus, erkennt er, heben sich nicht auf, sondern bedingen sich. Ihm ist es klar, „daß die Einheit des Ganzen oder Kosmos, nicht besser befördert werde, als wenn jeder in seiner eigentümlichen Gestalt sich bewährt, . . . daß die Idee des Patriotismus und die Idee des Kosmopolitismus sich einander beleben . . . während der Begriff des Patriotismus zu geschlossenen Handelsstaaten, und der Begriff des Kosmopolitismus zu Universalstaaten, d. h. zu den beiden Hauptformen alles politischen Unsinns führt.“

Müller wandte sich damit nicht bloß gegen die Kosmopoliten, sondern auch gegen Fichte, dessen Staatsideal ihm zu konstruiert, ungeschichtlich, überempirisch war. Zwar hatte Fichte die Starre des Rationalismus überwunden durch die ungeheure Dynamik seines Willens, aber die individuelle Lösung des Problems von Gesetz und Freiheit durch die Aufnahme des Gesetzes in den „reinen Willen“ war keine Lösung aus dem Sein und der Geschichte eines Volkes, sie stand einsam und wurzellos hoch über dem wirklichen Leben. Das forderte Müllers Kritik heraus, der als Schüler Edmund Burkes gerade die Geschichte als Träger und Strom des Lebens eines Volkes, seiner blut- und schicksalhaften Zusammenhänge, seiner Natur, seiner Sitten und Lebensformen erkannte. Fichte blieb dem Rationalismus doch als Einzelner noch verhaftet, er reflektierte aus dem Ich heraus, seine Lösung lag im Sollen, nicht im Sein. Er griff nicht in die Tiefen des Lebens seines Volkes wie es war, um daraus die metaphysische Einsicht in die Möglichkeiten seiner Wandlung zu gewinnen, er trat auf mit dem Anspruch, daß seine Sendung als eines sittlich hoch entwickelten Denkers auch die unbedingte Gefolgschaft und den Bruch mit einer lauen Vergangenheit begründe. Fichte klagte an, sprach in dem Fragment „Reden an die deutschen Krieger zu Anfange des Feldzuges 1806“ von der eigenen Schuld der deutschen Nation an ihrem Schicksale, das ihr jetzt die Waffen in die Hand drücke, von der Schlassheit, Feigheit und Unfähigkeit Opfer zu bringen, wodurch sie die Züchtung verdient habe. Fichte glaubte an den sittlichen Fortschritt durch den reinen Willen, Müller stellte das ewige Gesetz alles staatlichen Lebens auf, wie es sich in der Geschichte zu verwirklichen hat. Der Staat ist für ihn die Personifizierung wahrer menschlicher Gemeinschaft, ein großes Individuum, in dem der Einzelne erst zu seiner wahren Erfüllung kommen

kann, ein durch und durch dramatisch bewegtes, von unendlichem Leben erfülltes Wesen. Er ist „die Totalität der menschlichen An-
 gelegenheiten, ihre Verbindung zu einem lebendigen Ganzen“; oder
 „die innige Verbindung der gesamten physischen und geistigen Be-
 dürfnisse, des gesamten physischen und geistigen Reichtums, des ge-
 samten inneren und äußeren Lebens einer Nation zu einem großen,
 energischen, unendlich bewegten und lebendigen Ganzen“. Das
 „eigentliche Lebensprinzip der Staaten“ ist die Nationalität. Sie
 ist eine „göttliche Harmonie, Gegenseitigkeit und Wechselwirkung
 zwischen dem Privat- und öffentlichen Interesse.“ Dieser Gedanke
 wird aber erst ganz verständlich, wenn man erkennt, daß die tragende
 Idee immer das Religiöse ist, daß die Nation für Müller auf dem
 Wege des Einzelnen wie der Gesamtheit zur Vollendung der Mensch-
 heit überhaupt liegt: „die Idee des besonderen Staates oder der
 Nationalität ist ein Mittleres zwischen dem einzelnen Bürger und
 der ewigen Menschheit.“ So wird die Idee der Nation geheiligt.
 Müller geht damit über Fichte hinaus, der den Individualismus
 Humboldts und Schillers zu überwinden gesucht hatte durch seine
 hohe sittlich-religiöse Forderung, und erhebt den Nationalstaats-
 gedanken des Novalis erst zu konkreter Lebendigkeit. Aus der
 Heiligkeit der Idee erfaßt er auch den Gedanken des Volkes, als
 „der erhabenen Gemeinschaft einer langen Reihe von vergangenen,
 jetzt lebenden und noch kommenden Geschlechtern, die alle in einem
 großen innigen Verbande zu Leben und Tod zusammenhängen“.

Leidenschaftlich wandte sich Müller in der Einleitung zu den
 „Elementen der Staatskunst“ gegen die „kränkliche, hyperkritische
 Jugend“ seiner Zeit, „die den Geist und das Heilige wieder in die
 Mode zu bringen strebt“, und gegen „die grassierende Vaterlands-
 retterei“, wie sie der Tugendbund betrieb. Als ob man so erhabenen
 Aufgaben mit solchen Machereien genügen könnte! Mit dem freien
 Blick über die Jahrhunderte hin tadelte er deshalb auch den Klein-
 mut und Unglauben der Zeitgenossen an die göttliche Führung des
 Lebens. Dem Volke, das der herrlichen Not und Bedeutung der
 Zeit entschlossen und freudig in die Augen zu blicken vermochte,
 mußte die Zukunft gehören. Müller dachte nicht an eine schema-
 tische Rekonstruktion des mittelalterlichen Feudalstaates, aber er
 wußte, daß nur in der Wiederherstellung der bürgerlichen Ordnung
 auf dem Grunde der christlichen Religion die Rettung aus der

Tyrannenherrschaft liegen konnte. Der Nationalgedanke des Mittelalters, daß es ein Herrschen im Dienen, einen Stolz in der Demut, eine Gewalt im Gehorsam gebe, war für ihn der Leitgedanke seiner Politik.

Müller hatte in den „Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur“ darauf hingewiesen, daß die „politische oder die ökonomische und die poetische Existenz einander bedingen“ und wie unziemlich die „Gleichgültigkeit der Dichter gegen den gesellschaftlichen Zustand von Deutschland“ war. Er hatte damit an die eigentliche Schwäche des deutschen Geisteslebens gerührt: an seine von der Realität des Volkes und dem Gang der Geschichte losgelöste Idealität, die sich in Träumen und Wunschbildern erging und sich der Wirklichkeit immer mehr entfremdete. Eine wahrhaft nationale Dichtung war auf diesen grundlosen Traumreichen unmöglich. Müller mußte daher bis zu Hans Sachs zurückgehen, wenn er für die Dichtung seiner Zeit einen Anknüpfungspunkt finden wollte. Wie klein war aber diese Welt gegenüber der eines Shakespeare, der in seinen Königsdramen seinem Volke in monumentalen Gestalten dessen eigene historische Größe zu dauerndem erhebenden Bewußtsein und als Mahnung zum Wach- und Bereitsein vorgeführt hatte! Bei Shakespeare und den Griechen waren die gewaltigen Maße und die Raumsfülle allein zu finden, in denen der Geist eines Volkes sich auswirken und verewigen konnte. Was bedeuteten dagegen die nationalen Dichtungen der Deutschen? Die Hermannsschlacht als die große Tat eines jungen Volkes, dessen Weltstunde geschlagen hatte, war entweder zu sentimentalischen Ergüssen in historisierender Verdünnung verwendet worden oder als Vorwand und ohnmächtiger Kampfruf gegen welsche Tücke, hinter dem sich mehr heidnischer Groll als wahre Kraft versteckte. Alle diese Machwerke hatten nicht den Geist eines Volkes in sich, sondern trugen das Zeichen des Abfalls von der Gemeinschaft durch die Selbstherrlichkeit des heidnischen Renaissanceindividualismus auf der Stirne, der den Kampf gegen das Christentum und das Kreuz in der Welt in die Maske des Kampfes der gesunden Natur gegen welsche Verkommenheit und Entartung zu kleiden suchte. Wenn, von Huttens lateinischem Dialog „Arminius“ an, des Tacitus Germania gegen Rom ausgespielt wurde, so lag die bis in die neueste Zeit gleich leicht gebliebene Verwechslung von heidnisch-germanischer Tüchtigkeit und Jugend und römi-

scher Untergangsreise mit dem Kampf eines heidnisch unbelehrbaren Geistes gegen die Wahrheit des Christentums zugrunde. Auf diesem Boden konnte niemals ein Volksdrama erstehen, weil hier mit der Kulturtat des Christentums und seiner unbedingten Gültigkeit der Geist eines Volkes und der Sinn seiner Geschichte schlechthin verleugnet waren. Hier lag gerade die Probe aufs Exempel. Es blieb volksfremdes Gelehrten-, Humanisten- und Neuheidenwerk. Cohenstein schuf ein barock-pompöses Romankompendium, Klopstock sang in lyrischer Verzückung seine Bardiette, deren Wert viel mehr in der musikalischen Behandlung der Sprache, als in ihrer inhaltlichen Gegenständlichkeit zu suchen ist. Dieser liegt nichts anderes zugrunde als die Rousseausche Sehnsucht des sentimentalischen Rationalismus des 18. Jahrhunderts nach der goldenen Zeit der heldischen Väter, wo die verlorene Naivität und die Gemeinschaft eines Volkes gesucht wurden aus dem Gefühle des Abfalls vom Geiste einer Gemeinschaft, wie sie durch die christliche Kultur einzig noch möglich ist. Klopstock war ein Vorläufer und Wegbereiter, der Rufer in der Wüste, und die Zeit war noch nicht reif für die allgemeine Erkenntnis. Er aber war Kleists Vorbild.

Als Kleist sich aus der Not des Augenblicks zum Hermannsstoff zurückwandte, trat er mit einer wesentlich anderen seelischen Verfassung an die Aufgabe heran als seine Vorgänger. Mit ihm war der Geist der Zeit schon im Bunde. Nun konnte seine Genialität die Probe ihrer Größe geben im selben Maße, in dem der Dichter hier sich selbst überwinden und den Geist seines Volkes, ja den Geist Europas sprechen zu lassen vermochte. In Kleist hatte wahrhaft heidnischer Titanismus mit dem Anspruch des Christentums auf seine unbedingte Geltung in der Geschichte der Menschheit und seiner Wahrheit als Voraussetzung und Grundlage zum Aufbau der Staaten und für die Gemeinschaft der Völker gerungen. In Robert Guiskard war der trohige Geist des germanischen Heidentums wieder auferstanden, in ihm lebte die Kraft ganzer Völker, die ungebrochene Natur. Der Zusammenbruch Guiskards war der des kleistischen titanischen Genius, der Usurpator Guiskard war Kleist selbst, und hier rang der Dichter mit Napoleon um seine Weltgeltung. Kleist mußte sich einmal mit Napoleon messen, wie mit Goethe, das war sein Schicksal wie seine Sendung. Nun kam es darauf an, wer von beiden mehr vom Geiste und der Kraft des

Weltgesetzes in sich trug: ihm mußte der Sieg gehören, nicht vor dem Augenblick, aber vor der Ewigkeit und der Geschichte.

Kleist rang um die Kulturtat des Christentums, als er das ungeheure Wagnis antrat durch die Führung seines Genius allein den Weg des Tragöden zu seiner Aufgabe zu finden. Penthesilea umschließt das Geheimnis dieses tragischen Ringens. Durch sie wird Kleist reif für die Wahrheitsfülle des Christentums. Nun muß das Genie den visionär gefundenen Weg wirklich gehen, und es ist wie eine höhere Führung, daß Kleist im Käthchen von Heilbronn den Weg zum Volke findet und die Kulturfülle der historischen Wirklichkeit zu erobern beginnt um sich selber einzuordnen in den lebendigen Zusammenhang der Volksgemeinschaft. Das kleine Käthchen wird zur symbolischen Gestalt seines Volkes und ruft den vereinsamten, in sich verirrtten Dichter zurück zur Heimat und zur großen Sendung der Stunde.

In Spanien war der Freiheitskampf schon im Gange. Persönliche Interessen hatten einst den Dichter mit jenem Lande verbunden. Nun war er durch seine dramatische Entwicklung auf die Grundlagen der christlichen Metaphysik gekommen und aus ihr gerade waren die erhabensten Kunstwerke der spanischen Literatur aufgeblüht. Calderons barockes Drama hatte den Weg zum Dichter gefunden durch die Wandlungen der Zeiten und die Eigenart der Völker. Durch den Dresdner Kreis und die Verbindung mit Österreich war Kleist ihm entgegengekommen. Ein Ausblick auf die Erneuerung des christlichen Dramas durch den Sohn eines jungen nordischen Volkes tat sich auf, der Geist Preußens war in seinem Dichter gerufen sich mit der alten christlichen Kultur Spaniens und Österreichs zu verbünden zum gemeinsamen Kampfe gegen freche Entrechtung. Die politische Not der Völker schloß den Kreis der Kultur zusammen, und die Probleme der Zeit waren nicht mehr die belanglosen Privatinteressen selbstherrlicher Individualisten, sondern die Angelegenheiten ganzer Völker, ja Europas. Nun war nach Jahrhunderten tödlicher Zerklüftung und Zersplitterung wieder eine gemeinsame Aufgabe gestellt, und der Gewittersturm, in dem der große Usurpator die Blitze schleuderte, reinigte die Luft Europas und schuf die Atmosphäre für eine neue Blüte politischen und nationalen Lebens.

Jetzt konnte das tragische Genie sich befreien aus der Ver-

krampfung einer rationalistisch-neuheidnischen Einsamkeit um auf dem Boden des positiven Glaubens und Lebens den heiligen Bund mit seinem Volke einzugehen und als sein Sohn, sein Diener mit göttlicher Sendung das große Werk zu vollenden. Zum ersten Male strömt die dramatische Kraft Kleists frei aus, denn jetzt gilt es nicht mehr sein eigenes Ich, sein Leid und seine Erlösungssehnsucht, verkleidet in die Gestalt einer hohen Frau, zu singen, jetzt ist er zum Mund der Völker geworden. Der Held erhebt sich, der sehend gewordene Geist und das Gewissen seines Volkes. Ein Strom heiligen Müßens trägt nun den Dichter, und das Wissen um die Bedeutung des Augenblicks, um die Einmaligkeit dieser Weltstunde erfüllt ihn mit heiligen Schauern. Das dämonische Getriebensein seines Wesens hat sich verwandelt in die erhabene Sendung, und seine Gefühls-sicherheit wird von der Notwendigkeit bestimmt, seine Formkraft mit Weltinhalt gespeist. Der Dichter wird zum Seher der Sendung seines Volkes, zum Propheten seiner Bestimmung und zum Priester seiner Opfertaten vor Gott und der Ewigkeit. Zwischen Gott und seinem Volke steht der Held als Vermittler, als Verkünder des göttlichen Willens. So wächst die Gestalt Hermanns, des Theruskers, zu mythischer Größe auf: er ist der Vollzieher des Weltwillens selber.

Adam Müller hatte Kleist den Geist der Geschichte gelehrt, und als Schüler Burkes nach dessen „Betrachtungen der französischen Revolution“ die ungeheure Gefahr des Westens verkündet. Kleist blickte mit ihm durch das historische Geschehen in seine metaphysischen Gründe, und sah im Kampf der Völker den Kampf der guten und bösen Mächte des Lebens. So wurde ihm Napoleon nur der Exponent der bösen Kräfte überhaupt, die verkörperte Umkehr alles Rechtes und Gesetzes, der Revolutionär gegen Gott und seine himmlischen Scharen, der wie Luzifer einst beim Sündenfalle die Welt in Chaos und Vernichtung stürzen wollte, oder wie es vom Grafen vom Strahle im „Käthchen von Heilbronn“ heißt:

Ein übermütiger, aus eines Gottes Kuß,
Auf einer Furie Mund gedrückt, entsprungen;
Ein glanzumflohner Vaternördergeist,
An jeder der granitnen Säulen rüttelnd,
In dem urew'gen Tempel der Natur.

Noch gesteigert wiederholen sich diese Hyperbeln im „Katechismus der Deutschen“, wo Kleist das Thema zur Hermannsschlacht gibt,

indem er sagt, wofür er Napoleon achtet: „Für einen verabscheuungswürdigen Menschen; für den Anfang alles Bösen und das Ende alles Guten; für einen Sünder, den anzuklagen, die Sprache der Menschen nicht hinreicht, und den Engeln einst, am jüngsten Tage, der Odem vergehen wird . . . Als einen, der Hölle entstiegengen, Vaternördergeist, der herumschleicht, in dem Tempel der Natur, und an allen Säulen rüttelt, auf welchen er gebaut ist.“

Heiliger Haß erfüllt den Dichter gegen diesen „Sohn der Hölle“, und er kämpft um sein Volk mit ihm, wie das kleine Käthchen von Heilbronn mit der Tochter der Hölle, Kunigunde, um den Grafen kämpft. Daraus erst schöpft dieser Haß seine Berechtigung, wird er zur erhabenen Pflicht: es gilt sein Volk zu retten vor dem Bösen, in diesem Augenblick entscheidet sich sein Geschick für die Ewigkeit.

Die Hermannschlacht ist ein historisches Drama, nicht im Sinne einer treuen Wiedergabe der Geschichte, das hätte für Kleist gar keinen Sinn gehabt, sondern der Geist eines Volkes ersteht in seiner durch die Geschichte geheiligten Kraft, um im Augenblick der Entscheidung vor der Ewigkeit in der Gestalt des hehrsten Helden vor sein Volk hinzutreten und es aufzurufen zum Kampfe um Sein oder Nichtsein. Heroisch ist damit dies Drama, denn das Heldische ist das Unsterbliche eines Volkes, was von ihm dauern wird in Ewigkeit. Heilige Weihe liegt über der Dichtung, und was sie verdunkelte und nicht zur vollen Größe ihrer ersten Vision aufwachsen ließ, war gerade das allzu Zeitliche an ihr wie an ihrem Dichter. Weil Kleist nicht offen sprechen durfte, weil es keinen freien Wettkampf der Geister galt, sondern den Kampf mit giftigen Schlangen, deshalb mußte persönlicher Haß sich mit einmischen. Auch Kleist fühlte Napoleons Faust im Nacken und der unerträgliche Druck trieb die Empörung herauf. Napoleon zwang den Dichter die Maske aufzusetzen, Kleist mußte in das Heidentum der Väter zurückkehren um sein Volk zum Befreiungskampfe zu wecken. Damit rief er auch den Geist des Heidentums auf, der wilden, ungebändigten Natur. Ja gerade die Spannung zwischen dem Heidentum der Väter und der Mission der Stunde brachte die Gewalt der Gesichte hervor, denn ein Geist spannte den Bogen über die Jahrtausende und vereinte Urväter und Söhne. So lohte die Flamme unendlichen Hasses auf, ein Sanal den geknechteten Völkern.

Deutlich zeichnet Kleist die politische Lage der Zeit in seiner

Dichtung, wie er sie sieht, und seine Kühnheit unter der Hülle alt-heidnischer Namen wird zur offenen Herausforderung gegen Napoleon. Napoleons Geist ist der Geist des verhaßten Roms in seinen Feldherrn, Gesandten und Soldaten, es ist der Geist der Franzosen, „der Affen der Vernunft“, die nichts kennen als sich und ihre Willkür als Gesetz der Welt und für die alle anderen Völker Barbaren sind, vogelfrei und rechtlos wie die Tiere der Wälder. Die germanischen Fürsten sind die des Rheinbundes, in kleinlichem Streite versangen, von persönlichen Interessen und Sorgen bedrückt und geleitet, eigensinnig und kurzsichtig, trotz allem guten Willen, bis zum Verrat an ihrem Volke und Vaterlande und ohne Sinn für die eigentlich treibenden Kräfte und Mächte der Geschichte. Zu besonderer Tragik sind aber all diese Deutschland in sich selber lähmenden Momente zusammengeballt durch die Rivalität der beiden zur Einigung und Führung berufenen Fürsten Marbod und Hermann, in denen Österreichs und Preußens Rivalität um die Führung der Deutschen zu erkennen ist. Hier hat der Erbfeind die beiden Knoten in der Hand um das Netz seiner politischen Intrigen über dem Opfer des deutschen Volkes zusammenzuziehen. Kleist sieht hier in die tiefste Tragik der Deutschen mit sicherem Blicke und sie gerade treibt in seinem eigenen blutenden Herzen die furchtbare Not der Gestaltung und Erfassung des letzten Weltsinns dieser Tragik hervor. Hier liegt das Geheimnis seines Schauspiels und seine Größe wie seine Schwäche ist hier begründet. Kleist hätte kein echter Preuße sein müssen, wenn nicht der tiefste und kindlich schöne geheimste und letzte Wunsch seines Herzens sich hier verraten hätte: Hermann, der Held, ist der nordische Fürst, wie Kleist ihn als Ideal sah und einzig berufen und fähig finden konnte das unmöglich scheinende Werk der Vereinigung aller deutschen Stämme zu vollziehen und Deutschland frei und groß zu machen. Und deshalb ist Hermann weit weit mehr als alle anderen deutschen Fürsten, er ist der Heros der Deutschen schlechthin, ihr eigener Geist, geläutert vor Gott und der Ewigkeit, „das Urbild der Menschheit“, wie es im Aufsatze „Was gilt es in diesem Kriege“ heißt, aus dem heiligen Schoße des gottermählten Volkes der Deutschen geboren. Denn das deutsche Volk ist das erwählte vor Gott, das ist Kleists wie Sichts Glaube, und in ihm spricht das Gewissen der Welt. Die mythische Größe des heidnischen Helden ist in Hermann vereinigt mit dem Seher-, Propheten- und Priestertum der

Christenheit, und diese Vereinigung letzter Ausmaße des Geistes der Welt und des Sinns der Geschichte hebt die Gestalt Hermanns ins Zeitlose und Unermeßliche empor. Hermann ist in Kleists Augen der eigentliche Statthalter Gottes auf Erden, wie sich Michael Kohlhaas nennt, der personifizierte geheiligte Geist des deutschen Volkes; seine Stimme ist Gottes Stimme wie die des Volkes, und er als der Gesandte und Stellvertreter Gottes führt das große Schauspiel herauf vom Untergang einer alten, verdorbenen Welt im römischen, und vom Aufgang einer neuen Welt im deutschen Volke; er erscheint als der Richter und Vollzieher wie Michael, der Erzengel, beim Kampfe der Hölle gegen die himmlischen Mächte. Hermann ist das heimlichste und hehrste Wunschbild der glühenden Seele seines Dichters, unter seinem „Königszepter“ ist die ganze Menschheit im deutschen Volke vereint. Nur aus diesem religiösen Grunde, dem Letzten und Heiligsten, was Kleist überhaupt zu sagen hatte, ist der Inhalt des Schauspiels zu verstehen.

Rat- und hilflos stehen die deutschen Fürsten der alles sich unterwerfenden Macht Roms gegenüber, das sich anschickt den letzten entscheidenden Schlag gegen deutsche Erde und Freiheit zu führen. Wie gelähmt von tödlichem Schrecken erwarten sie das Unheil, sie finden den Weg nicht und das erlösende Wort zur Befreiung. Da erscheint Hermann, der Theruskerfürst, tänzelnd und taumelnd mit seinem Weibe in Genüssen des Lebens nach römischem Muster. Denn er hat es gelernt in Rom und der plumpe Barbar gefällt sich im äffischen Spiele. Schon scheint sein kostbares Mark zerfressen von der römischen Sucht und wie ein aus Verzweiflung Betrunkener taumelt er in Vernichtung und Untergang. So müssen ihn die deutschen Fürsten sehen, die sehend Blinden, die hörend Tauben, weil sie selber verliebt und verirrt sind in die irdischen Dinge. Sie begreifen nicht die ungeheure Ironie in diesem Menschen, nicht, daß er ihre eigene Halbheit und Torheit zu Ende spielt mit der Überlegenheit des Wissenden und Sehenden, der erkannt hat, wohin dies ohnmächtige Zaudern und Zögern und Nörgeln und Zweifeln führen muß. Hermann spielt ihren eigenen Verrat an sich selber und ihrem Volke. Die Welt ist aus den Fugen, und er, der das Elend seines Volkes bis zur Neige gekostet hat, ist gekommen sie wieder „einzurücken“. Hamlets verzweifelter Wahnsinns spiel führt er auf vor den Römern und den eigenen Brüdern, das Wissen um die Erbärmlichkeit dieses

Lebens mit heilendem Hohne paarend, der ihn rettet vor dem wirklichen Wahnsinn, der Nacht der Verzweiflung. Und als er die Maske von sich wirft um vor sie hinzutreten mit dem unerbittlichen Entweder=Oder, mit der Forderung des vorbehaltlosen Opfers und völligen Verzichtes um der Freiheit willen, weil er weiß, daß nur mit der erhabenen Preisgabe des Lebens und all seiner Güter das Leben zu gewinnen ist, da schütteln sie die Köpfe, die Halben und Lauen, und wenden sich ab, denn sie haben seine Sprache nicht begriffen, weil sie nicht glauben können. Nun weiß Hermann um seine letzte und erhabenste Einsamkeit in seinem Kampfe und auf seinem Wege, er allein unter den vom Wahne des Irdischen Umnebelten ist erleuchtet in der Erkenntnis dieses Augenblicks:

Allein muß ich, in solchem Kriege, stehn,
Verknüpft mit niemand, als nur meinem Gott.

Das politische Spiel beginnt. Das große welterfahrene Rom holt aus zum entscheidenden Schlage. Ventidius, der Legat, soll das Netz zusammenziehen und Varus, der Feldherr, darauf die tödlichen Streiche führen. Marbod steht an der Weser Hermann gegenüber, Rom hat ihn gelockt mit Unterstützungen und Versprechungen zum Kampfe gegen Hermann. Aber Rom ist gesonnen sie beide mit einem Schlag zu verderben, dann ist ihm Germanien verfallen. Schon sind die deutschen Stämme um Theruska, Hermanns Heimat, zermürbt und reif für den römischen Einfall, und Hermann hat nur noch die Wahl dem mächtigen Marbod zu erliegen oder unter Roms Größe das Glück des Vasallen zu genießen. Neid und Eifersucht, die Erbübel der deutschen Stämme, müssen Hermann der Qual der Wahl überheben, so glaubt Augustus und so sein Gesandter. Hermann muß sich auf Roms Seite schlagen und mit ihm zusammen wird Marbod vernichtet. Aber Hermann hat im eigenen Neste die Schlange und ihre Brut gesehen und er spielt die Maske des Römlings besser als jener sein Wesen: an seiner eigenen Tücke soll Rom zerschellen. Ventidius fängt in seiner schlaunen Rede sich selber. Nicht über Hermann, über sich zieht er das Netz zusammen. Hermann scheint seinem Plane zu folgen. Aber während Ventidius im Rausche des Vorgenusses seines gewonnenen Spieles hingehet um sich in derselben Verblendung und Torheit an der Gattin des Helden zu vergreifen, vollzieht Hermann die erhabenste That und mit ihr schon ist die Rettung Deutschlands

entschieden: freiwillig unterwirft er sich Marbod um seines Vaterlands willen. Was menschenmöglich ist, hat er getan. Während die Römer Hermann und Marbod einander entgegenzuführen glauben zum gegenseitigen Vernichtungskampfe, gehen sie selbst in die Falle: Marbod und Hermann werden sie selbst in die Mitte schließen und vernichten. Das Gelingen aber liegt bei den Göttern. Als deshalb der eine Bote, den Hermann an Marbod sendet, um zwei Freunde bittet, die ihn begleiten und den Auftrag ausführen können, wenn ihm ein Unfall zustoßen sollte, antwortet der Held:

Wer wollte die gewalt'gen Götter
Also versuchen?! Meinst du, es ließe
Das große Werk sich ohne sie vollziehen?

Den Winkelzügen des Diplomaten Ventidius folgt die Gewalt auf dem Fuße, das Römerheer rückt an. Sein Auftreten verrät hinter der Maske äußerer Zucht und Geschlossenheit den wahren Charakter des Eroberervolkes und das traurige Los, das Germanien erwartet, wenn Rom siegreich bleibt. Raub, Mord und Brand bezeichnen seinen Weg, nichts Fremdes ist ihm heilig, auch die Götter der Germanen nicht. Schon sucht der Feldherr Varus die Plätze aus für die Zwingburgen zur Beherrschung des besiegten Volkes, während das stolze Heer vorüberzieht ins sichere Verderben.

Marbod, überwältigt durch Hermanns erhabenen Opfersinn, entscheidet sich für Deutschlands Sache: er erwartet diesseits der Weser das römische Heer, hinter dem sich schon die Tore des Lebens schließen. Hermann kennt sein Volk. Noch ist es nicht entflammt zum Hasse, wie er ihn braucht. Gutmütig und duldsam bis zum Verrat an sich selbst, muß es durch die wildesten Greuel des Feindes erst den Ernst der Stunde erfassen. Aber auch dafür sorgen die Römer und so ist ihr Schicksal entschieden. Hermann bricht auf zum großen Gerichte. Wie zu einer Reise tritt er an — er hat die Brücken des Lebens hinter sich abgebrochen, er weiß, Sein oder Nichtsein ist hier die Frage, alles ist er bereit zu verlieren um alles neu zu gewinnen aus der Hand der Götter.

Immer dichter ziehen sich um die Römer die germanischen Wälder zusammen. Die Feinde erkennen, man hat sie in die Irre geführt. Marbod ist vor ihnen, den sie jenseits der Weser glauben, und schon ist Hermann auf ihre Nachhut gestoßen. Aristan, der einzige Verräter unter den Deutschen, muß Varus Hermanns wahren Plan enthüllen,

während die deutschen Fürsten sich vereinigen zur Entscheidung. Kurz vor Beginn der Schlacht darf Hermann den Triumph seines Gelingens noch erfahren: die deutschen Fürsten weigern sich gegen Marbod zu kämpfen, weil sie immer noch glauben, es gelte diesem. So gut hat Hermann seine Rolle gespielt! Und so richtig hat er dem tiefsten Kern deutscher Treue dabei vertraut! Schon lodern die Feuerzeichen durch die Nacht: Marbod grüßt seine Brüder! Da lehnt Hermann, erschüttert von der Größe des Augenblicks — denn sichtbar ist Gott mit ihm und seinem Volke — sich an den Stamm einer Eiche. Menschliches Fühlen durchzittert des Helden Herz nach übermenschlichen Taten. Beim Prasseln der Scheite beginnt der Schlachtgesang der Barden, den der Dichter, wie Dahlmann berichtet, mit „unwiderstehlichem Herzensklange“ vorgetragen hat:

Wir litten menschlich seit dem Tage,
 Da jener Fremdling eingerückt;
 Wir rächten nicht die erste Plage,
 Mit Hohn auf uns herabgeschickt;
 Wir übten, nach der Götter Lehre,
 Uns durch viel Jahre im Verzeihn:
 Doch endlich drückt des Joches Schwere,
 Und abgeschüttelt will es sein!

Die Schlacht beginnt. Marbod und die den Römern verbundenen Germanen sühnen die Untreue gegenüber ihrem Volke durch ihre Taten: sie führen die Entscheidung herbei noch ehe Hermann in den Kampf eingreifen kann. Varus stirbt mit der Einsicht in die Scheingröße Roms, das in seiner Gier nach Weltherrschaft sich selbst den Untergang bereitet. Den grausamsten Hohn auf das Herrentum des Römers muß er noch kurz vor seinem Tode erfahren: man streitet sich vor seinen Augen darum, wer ihm zuerst das Schwert in die Brust stoßen dürfe. So will der Dichter den verhassten Korssen mit vernichtendem Hohne treffen! Im Anblick der Trümmer Teutoburgs, der Heimat des Helden, vereinigen sich auch die letzten deutschen Zweifler und Nörgler mit Hermann zum gemeinsamen Endkampf gegen Rom. Marbod beugt sein Knie vor Hermann, denn alle erkennen, daß ihm die Krone gebühre. Nur einer bleibt der allgemeinen Freude verschlossen, verloren für seines Volkes heilige Sache: Aristan, der Judas unter den Deutschen, das teuflische Zerr- und Schandbild des Helden. Der Haß der Hölle gegen den Sieg des Guten ist in ihm

zusammengeschossen. So muß Hermann sein Amt als Richter beginnen: Aristan wird das Haupt abgeschlagen. Mit der feierlichen Mahnung an die kommenden Geschlechter schließt der Held seine Rede:

Denn eh' doch, seh' ich ein, erschwingt der Kreis der Welt
Vor dieser Mordbrut keine Ruhe,
Als bis das Raubnest ganz zerstört,
Und nichts, als eine schwarze Fahne,
Von seinem öden Trümmerhaufen weht!

Die ungeheure Einsamkeit Hermanns als politischem und religiösem Genie und seine dadurch bedingte Tragik in einer Welt der Blinden und Tauben hätte Kleist nicht tiefer und ergreifender zeichnen können als im Verhältnis Hermanns zu seiner Gattin Thusnelda. Die Größe des gottewählten Helden muß sich auch in den kleinen Zügen des Lebens zeigen, ja hier vor allem, weil im gleichsam unbewachten Spiel seines Wesens nicht sein Wünschen und Wollen, sondern sein Sein spricht. In diesem aber ist allein das Siegel der Berufung zu erkennen. Hier läßt Kleist auch die Fülle seines Gestaltungsvermögens spielen. Er hat in Hermann die Tragik seiner eigenen Sendung gedichtet, aber ohne Groll und verhaltene Klage, mit der freudigen Bejahung des Auserwählten, wissend um die unumgängliche Notwendigkeit dieser Tragik. Heldische Demut und Frömmigkeit leuchten durch Hermanns spöttische Züge. Das zaubert auch die Lebensfülle und Wahrheit dieser Dichtung hervor. Im Verhältnis von Mann und Frau ist die Unendlichkeit des Lebens geheimnisvoll eingeschlossen. Das Maß, in dem der Mensch sie zu verwirklichen vermag, wird auch das Maß seiner Größe sein. Von hier aus gesehen spiegelt sich in Hermanns Gestalt der angeborene Adel von des Dichters eigener Seele. Nur wenn man durch das Spiel des Scheinenmüssens diese Größe zu erkennen vermag, wird man die schmerzliche Ironie im frivolen Spiele Hermanns mit seiner Gattin begreifen. Denn Kleist spricht hier zu seiner Zeit, in diesem Augenblicke: der Durchblick durch die Figuren zeigt auch erst die wahre Gestalt der Dichtung. Hermanns Wahnsinnspiel gegenüber den Fürsten findet sein Gegenstück im häuslichen Kreise, in den intimsten menschlichen Beziehungen des Helden. Nur wer mit reiner Liebe seine Gattin leitet wie ein gütiger Vater, kann das gefährliche Spiel gewähren lassen wie Hermann Thusnelda gewähren läßt, denn er weiß, das alles vermag an das Heiligtum dieser Ehe nicht einmal

heranzukommen. In Hermanns Blick auf das Spiel der Gattin hat der Dichter den Blick des Genius auf das Spiel des Lebens gemalt, und die in Hermann selbst angelegte, aber durch höhere Fügung nicht zur Entwicklung kommende, sondern in den herrlichsten Sieg verwandelte Tragödie wird hier nur wie in einem begleitenden Nebenspiele ausgewirkt. Hermann, der Held, ist die Marionette, vom Geiste des Schöpfers ergriffen, er muß das gewaltige Gottesgericht vollziehen, während sich in der Thusneldatragödie die menschliche Seite dieses Weltgeschehens spiegelt. Das Weib ist das bindende und versöhnende Element des Lebens, in ihm wirkt die mildere Natur sich aus gegenüber der unerbittlichen Härte der Notwendigkeit, die des Mannes Sache ist. In des Weibes Brust ruhen alle Geheimnisse des irdischen Lebens, seine Schönheit und erhabene Größe, aber auch seine Wildheit und das Todesgrauen, die entsetzliche Vernichtung. Wie sie geweckt werden, müssen die guten oder bösen Mächte sich zeigen. Und wie im Gatten Thusnelda der Held eines auserwählten Volkes erscheint, das aus dem geheiligten Schoß dieses Volkes entsprungene reine Urbild der Menschheit, das Ebenbild Gottes selbst, so zeichnet der Dichter in Ventidius sein Gegenpiel: die Ausgeburt der menschlichen Verkommenheit, eines untergangsreifen, entarteten Volkes. Hermann wird zum germanischen Volk überhaupt, Ventidius zum römischen, und im Verhältnis Hermanns zu seiner Gattin liegt die Rechtfertigung dieses jungen Volkes vor Gott: rein und groß bewahrt es sein heiligstes Gut, die Keuschheit des Herzens, damit die Reinheit und ewige Jugend des Lebens. Denn nach der Stellung des Weibes in einem Volke ist dessen sittliche Größe wie die Kraft seines Daseins überhaupt zu ermessen. Im Verhältnis des Ventidius zu Thusnelda aber ist das im innersten Mark zerfressene römische Volk zu erkennen, das wert ist ausgelöscht zu werden aus dem Buche des Lebens. Ein junges auserwähltes Volk steigt auf, ein entartetes, entgöttertes geht zugrunde. Es ist von Kleist mit besonderer Feinheit gegeben, wie alle Ränke und Teufeleien des Ventidius Thusneldens Wesen gänzlich unberührt und unbefleckt lassen: die Sprache der Verkommenheit ist der paradiesischen Sprache der Unschuld unverständlich. Wenn Kleist von Thusnelda gesagt hat, sie sei „ein wenig einfältig und eitel, wie heute die Mädchen sind, denen die Franzosen imponieren“, so hat er durch diese Oberflächenschicht ihre eigentliche Schönheit und frauliche Größe um so rührender gezeichnet und den Damen

seiner Zeit den Spiegel ihres Seins wie ihres Sollens zugleich vorgehalten.

In den Szenen zwischen Thusnelda und Ventidius läßt Kleist den ganzen Reichtum seiner dramatischen Seelenschilderungskunst spielen. Der Zauber und das Geheimnis der paradiesisch unberührten Natur ist in Thusnelda, und daß sie gerade aus diesem arglosen Wesen auch alles, was ihr begegnet, so hinnimmt, als wäre es vom gleichen Marke, darin liegt die Schönheit wie die Tragik ihrer hohen Erscheinung in dieser Dichtung. Sie nimmt die Liebesbeweise des Ventidius ernst, und wie sie das heiße Herz des Jünglings sich hilflos preisgegeben glaubt, antwortet sie ihm aus der ganzen rührenden Schönheit ihres Wesens: mit jener Dankbarkeit, in der sich eine königliche Seele öffnet und Mitleid mit mütterlicher Sorge und einer knospenreinen Neigung schenkt. Hier, wo das Heiligtum des Weibes aufgeschlossen ist, wo die heilende und versöhnende Hand der Priesterin des Lebens waltet, ist der Unterschied der Völker und Rassen vergessen, weil nur die hohe Liebe spricht. Hier ist Thusnelda erhabene Königin. Und in der Sorge eines mütterlich auch für Ventidius fühlenden Herzens bittet sie den Gatten, dem Jüngling, der „gänzlich unbesonnen“, wie sie glaubt, ihr „sein junges Herz“ entfalte, zu bedeuten, wie er sich zur Gattin des Fürsten zu verhalten habe. Aber in seiner Schlechtigkeit und Sinnenverblendung naht ihr der Römer, gar keiner echten Gefühle mehr fähig, mit verschlagenem Herzen. Während er im Geiste schon triumphierend den Lohn vorausnimmt von Livia, Roms Kaiserin, für seine Tat, stürzt er in lüsternem Verlangen der hohen Frau zu Füßen. Nun wird der Gegensatz des Scheins und der Lüge einer verdorbenen Welt gegenüber dem reinen Leben und der inneren Wahrheit eines aufblühenden Volkes zum Gegensatz von teuflischem und englischem Wesen überhaupt. Die abgründige Frechheit des Römers, der nach nichts strebt als nach dem Besitze der Locken und dem Genuße Thusneldens, zieht von selbst das Vernichtungswerk herauf. Im Augenblick, wo Thusnelda sich im Heiligtum ihres Wesens verraten sieht, wird Liebe zu wildestem Hasse, Mitleid zur Vernichtungswut. Die Furie ist in ihr erwacht, die Natur in ihrer dämonischen Wildheit losgelassen. „Er hat zur Bärin mich gemacht“, schreit sie auf, das Wissen um die Welt von Gemeinheit, die hier sie und ihr Volk umdroht, ist in ihr: „Arminius' will ich wieder würdig werden!“ Der lüstern schwärmende

Ventidius geht beim Schein des Monds der verdienten Vernichtung entgegen.

Der Konflikt Thusneldas gleicht dem Penthesileas: auch sie sieht sich im Heiligsten ihres Wesens geschändet, in ihrer metaphysischen Freiheit und dem königlichen Recht ihrer schenkenden Liebe. Aber hier ist der Konflikt nicht zu mythisch-symbolischer Größe erhoben. Daher tritt die heidnische Wildheit und Grausamkeit unverhüllt hervor, und der schroffe Gegensatz zum Bewußtsein der hohen sittlichen Sendung Thusneldas wie Hermanns, aus dem Geiste der christlichen Kultur entsprungen, bringt die nicht aufzulösende Dissonanz hinein: hier klappt die große Kluft zwischen heidnischem und christlichem Wesen, und Thusneldens edle Gestalt wird ins Pathologische verzerrt. Denn hier ist der Mnthus weggefallen und die bloße Psychologie an seine Stelle getreten. Daß Thusnelda sich überhaupt durch etwas außerhalb ihres eigenen Wesens Liegendes in Verwirrung bringen läßt, daß ihr „Gefühl“ sich verwirrt und erst durch die Vernichtung des Gegners wieder frei wird und zur Ruhe kommt, hat etwas Hysterisches.

Wieder aber zeigt sich hier wie in Penthesilea der letzte Grund der Hysterie: die Vernichtung des Römers ist die metaphysische Sühne für den Versuch teuflischer Bosheit das reine Weib zu beflecken. Die Heidin muß die Rache des Herrn für sich in Anspruch nehmen, weil es für sie keinen anderen Weg der metaphysischen Sühne, der Erlösung gibt. Thusneldens Haß ist derselbe wie in Hermann, denn auch er vollzieht die Rache des Herrn, er weiß sich als den Vollstrecker des göttlichen Weltwillens. Durch die metaphysische, ewige, nicht bloß durch die zeitliche Vernichtung des Gegners soll alles Böse, Teuflische, Unreine für immer ausgetilgt werden — das ist der letzte Sinn der Rache Thusneldas wie der Hermanns. Der Zustand der Reinheit, Unschuld und Schönheit im Paradiese des geliebten Vaterlandes soll wieder hergestellt werden, denn das Vaterland Hermanns ist das ideale, gereinigte, das Reich Gottes auf Erden, das durch den heiligen Kampf wiedergewonnene Paradies. Thusnelda will Hermanns, als des verkörperten Ideals ihres geheiligten Volkes, wieder würdig werden. Hier tauchen wieder letzte Zusammenhänge der Kunst Heinrichs von Kleist mit seinem eigenen Wesen auf: als er die Waffe gegen sich selber richtete, siegte der gleiche metaphysische, aber heidnische, die Tatsache der christlichen Erlösung nicht kennende

Haß gegen alles Unreine, Unzulängliche, seiner Sehnsucht nach dem Absoluten und Unbedingten Entgegenstehende in ihm selber: er glaubte in der Vernichtung dieses irdischen besleckten Lebens, im symbolischen Untergang des Unvollkommenen und Unreinen das ewige Leben der Reinheit und Schönheit zu gewinnen.

Nur wer die Freiheit eines Menschen wie eines Volkes als ein metaphysisches, ewiges Gut zu erkennen vermag, das mit dem Sinn und Zweck seines Daseins notwendig und wesentlich gegeben ist, kann von einem so grandiosen Haße glühen wie der Dichter der Hermannsschlacht. Aus der leidenschaftlichen Liebe zu dieser Freiheit ist auch der Haß Penthesileas als die Kehrseite ihrer unendlichen Liebeskraft geboren. In der Liebeskraft einer Menschenseele ist das Maß ihrer Größe und Schönheit wie das Siegel ihrer Berufung zu erkennen. Penthesileas Haß aber ist nur die bei der teuflischen Vergewaltigung ihres Wesens in ihr Gegenteil verkehrte, in der Heldin personifizierte Liebefähigkeit der Amazonen, des Frauentums überhaupt. So ist auch der Haß Hermanns und Thusneldas der Haß des germanischen Volkes überhaupt, im Helden und der Heldin zusammengeballt. In Ventidius andrerseits kommt auch nur wieder die Gesinnung eines ganzen Volkes, sein Sein und seine Weltanschauung zum Ausdruck. Und wie der Äthioper-König Degoris einst ein ganzes Volk vergewaltigte, wollen es die Römer mit den Germanen machen. Was Ventidius nicht gelingt, führen gemeine Soldaten aus, und die grauenerfüllten Szenen, wo Halln, die geschändete Jungfrau, durch den eigenen Vater getötet wird als Opfer um der Reinheit des Volkes willen, peitschen ja endlich auch die Leidenschaften der Germanen auf und entfesseln den Brand der Reinigung deutscher Erde von römischer Verworfenheit:

Stirb! Werde Staub! Und über deiner Gruft
Schlag' ewige Vergessenheit zusammen!

ruft der unselige Vater, als er dem Kinde den Dolch ins Herz bohrt.

Das ganze Volk hebt im Haße und Gluche des Vaters mit. Das unterscheidet diese Szenen von jenen in Schillers Fiesko I 10–12, Kleists unmittelbarem Vorbilde. Schiller zeichnet auf dem Hintergrunde der Republik Genua den Kampf der Parteien, der Verschwörer gegen einen durch tierische Brutalität und verwegene Willkür den Ausbruch der Empörung herausfordernden frechen Prä-

tendenten. Der Kampf zwischen Einzelnen, durch Stand und Rang aus einer Gemeinschaft Erhobenen, entscheidet über das Schicksal dieser Gemeinschaft. Das Volk, die Masse bleibt im Hintergrunde. Bei Kleist aber ist gerade das Volk zur Entscheidung gezwungen, und aus der entfesselten Leidenschaft des Volkes lodert der Befreiungskampf auf. Er wird zum echten Volkskampf gegenüber dem Zaudern und Zagen und Hadern seiner Fürsten. Der Individualismus des 18. Jahrhunderts führte Schiller notwendig zur Wahl revolutionärer Stoffe aus der Renaissancezeit, entsprechend dem Absolutismus seines Jahrhunderts, wo die Politik der Kabinette spielte und das Volk sich zu fügen hatte, besonders aber nach dem Vorbilde seiner eigensten Erfahrungen mit dem Landesfürsten. Zwischen Siesko und der Hermannsschlacht aber stehen die „Jungfrau von Orleans“ und „Wilhelm Tell“.

Dem entsprechend zeigt der dritte Auftritt des dritten Aktes den Weg Kleists vom „Käthchen von Heilbronn“ zur Hermannsschlacht. Er fällt aus dem Gefüge des Spieles. Gegenüber den Thusneldaszenen des zweiten Aktes scheint er für sich eingeschoben, denn hier beweist Thusnelda gegen Ventidius eine nach dem Vorgange im zweiten Akte nicht mehr verständliche Vertraulichkeit. Aber Kleist braucht diese Szenen zur Zeichnung der Hintergründe. Dem kleinen unschuldigen Käthchen steht im „Käthchen von Heilbronn“ die aus falschem Puz und hohlem Prunk zusammengesetzte Kunigunde gegenüber. Hier ist die Idee auf ganze Völker übertragen. Die Römerinnen schmücken sich mit den von den germanischen Frauen gewaltsam geraubten Haaren und Zähnen: die Perspektive für das falsche Spiel des Ventidius mit Thusnelda.

Die Hermannsschlacht ist durch und durch ein Charakterdrama. Daß der Charakter das Schicksal sei, jene geheimnisvolle Beziehung zwischen dem Sein und Willen des Einzelnen und dem Willen des Weltenschöpfers, die unerrechnbare Gerechtigkeit im großen Schauspiel der Geschichte, wo trotz allem oft scheinbaren Hohn auf den Sinn und Zweck des Daseins das Walten einer höheren Vorsehung erkennbar wird, das ist die tragende und bildende Idee des Dramas. Aus ihr kommt seine religiöse Weihe und sein hoher Ton. Hermanns übermenschliche Maße finden ihren harmonischen Ausgleich in Thusnelda. Sie beide umfassen den Geist und die Kraft ewiger Jugend eines auserwählten Volkes. Das Weltgericht wirkt

sich durch Hermann aus und er handelt als ein Erleuchteter, schlägt den Gegner mit dessen eigenen Mitteln und richtet ihn durch seine eigenen Ränke: durch ihn richten die Römer sich selbst. Hermann blickt gleichsam mit den Augen Gottes selbst durch das Spiel des Lebens. Als Regisseur und Spieler zugleich sieht er das große Schauspiel heraufkommen mit der eisernen Ruhe dessen, der nichts mehr zu verlieren, aber alles zu gewinnen hat und erfüllt vom Geiste den Sieg erringt. Fromm, einfältig und kindlich ist Hermann bei allen Ränken und Künsten: sein Wesen bleibt dabei unberührt wie das Thusneldas durch die Heilheit des Ventidius. Hermann hat, eben weil er als der Vollzieher des göttlichen Willens auf Erden selber erscheint, eigentlich keinen Gegenspieler von Rang, so wenig aus dem entgegengesetzten Grunde Robert Guiskard einen sichtbaren Gegenspieler von Rang hat. Marbod ragt aus dem Kreise der deutschen Fürsten hervor. Er ist groß durch die ihm zugewachsene Macht und seine Stellung im Schicksalskampfe seines Volkes, durch die Politik der verschlagenen Römer. Daß er Hermanns Größe im entscheidenden Augenblick erkennt und sich ihr ebenbürtig erweist, indem er sich durch Hermanns Selbstlosigkeit besiegen läßt, hebt ihn zum Range eines Weisen empor. So ist er in der herzlich warmen Szene zwischen ihm und den Kindern Hermanns, dem Rinold und dem Adelhart, mit besonderer Liebe gezeichnet. Daß der Gegenspieler Hermanns aus dem eigenen Stamme genommen ist, verrät Kleists persönliche Verachtung gegenüber Napoleon noch besonders. Man könnte es als Schwäche auslegen. Allein gerade damit wird Hermanns Gestalt ins Übermenschliche emporgehoben und die Dichtung bekommt mehr den Charakter eines prophetischen Epos als den eines eigentlichen Dramas, einer heroischen Vision, und das entspricht gerade der Absicht des Dichters. Als eine Apotheose seines Volkes hebt Kleist das Drama aus der Geschlossenheit und Eigenbedeutung eines Kunstwerks für sich in den großen Aspekt der Geschichte vom Ewigen her, wie es Shakespeare in seinen Königsdramen getan hat, und so wird der Held die Personifizierung des ewigen Geistes der Nation, ihrer Unsterblichkeit. Wie die Abendröte hinter einem monumentalen Standbild zeichnet sich dagegen die Vision des Varus vom Untergange Roms ab: sie dient nur zur abermaligen Steigerung der Riesenfigur des Helden.

Jetzt hat der Dichter gegenüber dem Robert Guiskard Hermanns

Rolle vertauscht: damals war er Napoleons Geist nicht gewachsen, denn er selber stand mit Guiskard als Usurpator gegen Gott und sein Gesetz wie Napoleon. Jetzt aber ist er in Hermann auf Gottes Seite getreten und wie der Erzengel Michael im Kampfe mit der Hölle siegt er im Kampf mit dem Korjen.

Die im Drama erscheinenden Römer sind nur die Sendlinge und Werkzeuge des eigentlichen Gegners. Hermanns Haß gegen sie ist unpersönlich und um so leichter kann der Dichter selber sie gestalten. Die alte Macht und Größe Roms lebt in ihnen als Soldaten, und sie wissen in Ehren zu kämpfen und zu sterben. Varus und Ventidius sind typische Erscheinungen der Spätzeit eines heidnischen Volkes. Varus der tüchtige Soldat, aber nur Soldat, in dem seine einseitigen Anlagen zu respektabler Höhe entwickelt sind. Er ist sehend blind in allem, was über sein Fach hinausliegt, also in den gerade hier zur Entscheidung liegenden Schicksalsfragen. Fraglos dem römischen Kaiser gehorchend, sieht er wie Ventidius nicht das überlegene Gegenspiel Hermanns, der den Römern ihr Grab bereitet. Ventidius freilich, der raffinierte Diplomat, ist die andere Seite des spätrömischen Wesens. In ihm hat Kleist mit ein paar meisterhaften Zügen die innere Hohlheit des äußeren Glanzes Frankreichs-Roms und seiner Scheinmacht gezeichnet. Von Hermann beobachtet, verrät Ventidius dem Varus beim Vorüberzug des Römerheeres den Plan des Augustus zur Unterjochung Germaniens und sieht nicht wie das Netz sich über ihnen selbst zusammenzieht. Der Gefühlsblick Kleists ist hier zum Weltblick geworden, der dramatische Genius blickt durch die treibenden Gewalten der Geschichte.

Eine heroische Vision, in weithin hallender Rede und mit mentalisierender Geste vorgetragen ist die Hermannsschlacht. In Hermann dem Therusker ruft Kleist das Gewissen des deutschen Volkes und seine Verantwortung vor der Weltgeschichte auf, und in Hermanns Tat weist er hin auf die Weltstunde, auf den Augenblick der Entscheidung. Das Wissen um die Einmaligkeit und Unwiederbringlichkeit dieses Augenblicks in Ewigkeit peitscht die Weltangst im Seher auf, und durch den Damm des beklemmenden Atems bricht seine prophetische Rede. Welten gehen zu Grabe, neue werden geboren. Auf dem schaurigen Hintergrunde des Unterganges des römischen Weltreiches malt Kleist das Erwachen eines neuen Volkes zu seiner Berufung. Der dionysische Todeszug im Robert Guiskard

ist zum Todeszug Roms geworden, und diesem Zug in Nacht und Verderben gegenüber führt Kleist den Hermanns und seines Volkes zum Siege auf. Hermann als Vollzieher des göttlichen Willens leitet die Entscheidung im politischen Spiele: das ist der Vordergrund des Stückes. Der Monumentalität und herben Größe der Hermannsszenen gegenüber sind die Thusneldaszenen eingefügt mit dem farbigen Reichtum bewegten häuslichen Lebens. Die ahnungsvolle Spannung im Heraufzug der Entscheidung gibt das Tempo des Schauspiels und weitet seine Räume. Man fühlt das Ungeheure schon kommen wie eine Weltkatastrophe in der ersten Szene und bangt beim Anblick der zagenden Fürsten. Und Rom wird alles zermalmen!

O Deutschland! Vaterland! Wer rettet dich,
Wenn es ein Held, wie Siegmars Sohn, nicht tut!

Hermann wagt das gefährliche Spiel mit keinem irdischen Helfer. Das Unheil rückt an im Römerheer, sengend und brennend zeichnet dieses seine eigene Bahn. Dem Tritt der Cohorten vermag sich nichts entgegenzustellen. Rom scheint zu triumphieren, Germanien sich beugen zu müssen.

Das drohend-unheimliche Herannahen des Römerheeres, sein Erscheinen und sein glanzvoller Vorüberzug mit der sicher-frevlerischen Vorausnahme des kommenden Sieges durch Varus und den Legaten Ventidius im krönenden Höhepunkt trägt als bewegter und bewegender Hintergrund die ersten drei Akte, während im Vordergrund sich das Hermann- und Thusneldaspiel bereitet. Immer ist zwischen die politischen Männer szenen die Thusneldahandlung eingefügt, die Mitte der Akte füllend, als Kontrast und Ergänzung zugleich. Mit dem vollendeten Vorüberzug des Römerheeres ist der erste Teil des Dramas, die gewaltige Exposition, geschlossen. Schon sind durch Hermann die Minen gelegt, das römische Verderben ist besiegelt. Nur die Auswirkung ist zu erwarten. In drei gewaltigen Stufen ist in den drei ersten Akten der Anstieg erfolgt und wie in die Tore des Todes ziehend ist das Römerheer in den germanischen Wäldern verschwunden. Nun braut sich rings um die Römer das Unheil zusammen. Marbod entscheidet sich für Hermann, Hermann bereitet sich zum letzten Aufbruch, und die zurückgebliebenen Römer peitschen durch ihre Greuel die Wogen der Volksleidenschaft auf. Diese ist in der nächtlich-schaurigen Hallszene entfesselt. Thusnelden

wird die gefährliche Enttäuschung an Ventidius durch Hermann: des Helden Rache- und Befreiungswerk wird das seiner Gattin begleiten. Hier, im vierten Akte, sind an die Stelle der Thusneldaszenen die Hallszenen getreten. Das Volk lodert nun in Empörung auf, das breite Fundament für den Ausbruch des Befreiungskampfes ist geschaffen.

Der nächtliche Volksauflauf mit der Tötung der geschändeten Hally durch den eigenen Vater gehört zum dramatisch Gewaltigsten und Unheimlichsten in der Schöpfung Kleists. Die Szenen des in Todesangst sich empörenden Volkes vor dem Guiskard-Zelte atmen dieselbe Größe, hier aber ist alles gespenstischer und naturnäher zugleich, differenzierter und seelisch gehetzter gegeben: dämonische Kräfte zucken auf und vermählen sich mit heiligem Grauen, wie mit erhabener Ehrfurcht vor der Reinheit des Lebens. In der äußersten Differenzierung blichhaft auftauchender seelischer Konflikte und ihrer ebenso rasch gefundenen Lösung hat Kleist das in der Kunst Letzmögliche gegeben. Hier ist er Shakespeare völlig ebenbürtig und nur mit ihm zu vergleichen. Der Raum des Dramas, seine durch alle Akte um die Figuren festgehaltene Atmosphäre hat sich hier zur Stimmungsfarbe verdichtet: das Schwarzgrün des Unheil drohenden Urwalds mit seinen Todesschrecken ist in den Gestalten und Gebärden und Lauten: der Tod. Die zerhackten stampfenden Verse des Dramas verraten ihren Ursprung im lang verhaltenen, jetzt alles erdenkliche Maß überbrandenden Hass. Bei Hermanns Erscheinen prasselt endlich der Brand der allgemeinen Erhebung auf:

Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsaufend,
Empörung! rufen, und die See,
Des Landes Ribben schlagend, Freiheit! brüllen.

Nun folgt die grandiose Auswirkung des gefähten Hasses, dem deutschen Volke zum Aufgang seines nationalen Lebens, dem Feinde zum Untergang. Die Bewegung der ersten vier Akte ist im fünften zusammengefaßt. In den ersten neun Auftritten wird in prachtvoller Steigerung die Irreführung der Römer im germanischen Urwald und die allmählich dämmernde Ahnung ihres bevorstehenden Unterganges vorgeführt. Dieselbe spannende Steigerung ist vorgebildet im dritten Akte in der Schilderung des herannahenden Römerheeres und seiner sich häufenden Verbrechen durch den Ausblick Hermanns und des Ältesten, dann durch die drei nacheinander auftretenden

Hauptleute Hermanns. Die Hegenvision des unheimlichen Königs-
mörders und Usurpators Shakespeares, Macbeth, hat den
Dichter zu einer ungemein stimmungs- und sinntiefen Szene in völlig
eigenem Tone angeregt: das mit einer Laterne aus dem Dunkel
auftauchende kräutersuchende alte Weiblein, die heruskische Al-
raune, verkündet dem Varus und in ihm dem Römertum Napoleons
überhaupt, er komme aus dem Nichts, gehe ins Nichts und befinde
sich zwei Schritte vom Grabe. Vernichtung ist dreifach als großes
Menetekel in die Finsternis geschrieben. Diese kleine Prophetin er-
innert viel mehr an die geheimnisvolle Zigeunerin im „Michael
Kohlhaas“ mit ihrer Verkündigung der Vernichtung für den ver-
haszten sächsischen Kurfürsten als an die orakelnden Hegen im Mac-
beth. Aristans Erscheinen — in ihm ist ja der Sachse wieder getroffen! —
vollendet den kalten Hohn im Grauen der Urwaldnacht: der schlechteste
unter den deutschen Fürsten bleibt dem Varus gerade noch übrig,
um ihm den Beginn des Verderbens zu verkünden. Indessen be-
reitet sich Hermann mit seinem Volke zum Siege. Diesen erhabenen
Szenen, dem Beginn des weltentscheidenden Kampfes, hat Kleist die
von der Rache Thusneldens entgegengesetzt: der schauerlichste Kon-
trast, der sich denken läßt. Hier durchmiszt der Dichter alle Schreckens-
räume des Weltgerichtes. Es ist zugleich der Abschluß der Thusnelda-
handlung, an deren Stelle im vierten Akte als Kontrast und zur
Verstärkung des Grauens die Hallnszene getreten war. Dann erhebt
sich das Drama zur höchsten Höhe im Schlusse: dem Untergang des
Römerheeres und der Erhöhung des Helden mit der Befreiung und
Berufung seines Volkes zur weltgeschichtlichen Sendung.

Zwei gewaltige Bewegungen haben sich aus der Gesamtvision des
Dramas gelöst: der Todeszug der Römer und der Siegeszug der Ger-
manen. Am Schlusse sind die äußersten Gegensätze erreicht, die un-
endlichen Räume des großen Gerichtes ausgemessen. Im Abgrunde
das vernichtete Römerheer, auf lichter Höhe thronend der Held und
sein Volk mit ihm, umstrahlt von ewigem Ruhmesglanze.

In Monologen ziehen Hermann (IV, 8) wie Varus (V, 21) die
Summe des Sinnes und der Berechtigung ihrer Völker in der Welt-
geschichte. Hier wird das Ethos beider Völker durchsichtig und damit
der letzte Sinn und Zweck dieses Dramas. Varus erkennt, daß Rom
„gebläht von Glück“ sich vermaß die Welt zu beherrschen, wo es
doch nur seinen trohigen Willen an die Stelle der göttlichen Ordnung

setzen wollte. Auch Rom ist Usurpator gegen Gott und sein Gesetz und muß an sich selbst zugrunde gehen. Des sterbenden Talbots, des Freigeistes gellendes Lachen, der in der „Einsicht in das Nichts“ versinkt, klingt in des Varus Reden, und ein Königreich gäbe Varus für ein Pferd wie Richard der Dritte, um mit einem letzten Streiche dem großen Gerichte zu trotzen. Aber Varus wächst aus der Einsicht in das Nichts der Scheingröße Roms über sich selbst hinaus: auch hier spricht eine ganze Welt durch den Mund eines im letzten Augenblick vor dem Tode erleuchteten Menschen.

Hermann aber wirft alles in eine Schale der Wage im unendlichen Vertrauen auf den Sinn des Lebens. In Hermann spricht der Dichter zu seinem Volke in diesem historischen Augenblick. Kleist will sein in Ohnmacht gelähmtes Volk aufrütteln zur entscheidenden Tat. Man hat gegen ihn den schweren Vorwurf erhoben, daß dieses Drama unsittlich sei, weil ihm der große Zweck jedes Mittel heilige. Wenn man die Dichtung losgelöst vom Augenblick und nicht als die offensichtlich große rhetorische Geste nimmt, wie sie doch gedacht ist, so liegt hier gewiß ihre eigentliche Schwäche. Kleist wußte das selbst am besten als er sagte, er wünsche das Stück wieder zurückzunehmen, wenn es nicht gleich aufgeführt werden könne, weil es „einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet“ sei. Mit den maßlosen, wildrasenden Übertreibungen wollte er dem Feinde die Maske vom Gesicht reißen und ihn in seiner wahren Absicht treffen. Denn die Greuel wie Hermann sie zeichnet, erwarten das geduldige, arglose, germanische Volk, wenn es nicht im letzten Augenblick gelingt, ihm die Augen zu öffnen. So nur ist in den schwerblütigen Deutschen die Leidenschaft zur Vernichtung des Feindes zu wecken. Das ist der Sinn jener mehr als rhetorisch-dramatische Voraussage der Greuel, denn als Wirklichkeit zu nehmenden wilden List, besonders in III, 2 und IV, 3, noch mehr in der Thusneldasigur überhaupt. Kleists Maßlosigkeit läßt ihn alle Pforten der drohenden Hölle öffnen.

Durch seine Maßlosigkeit aber hat sich Kleist um die Vollendung und die reine Wirkung seiner so machtvoll angelegten Dichtung gebracht. Von ungeheuren Visionen bestimmt hat er Himmel und Hölle durchmessen, aber in seinem Drange nach Unendlichkeit seine eigene Bedingtheit vergessen und also die des Menschen überhaupt. So ist die im Dichter selbst versteckte Hybris durch die Gestalt Hermanns gebrochen. Hermann wird zum Usurpator im Augenblicke,

wo er sich an die Stelle des Weltenrichters setzt, indem er das Recht zu richten für sich in Anspruch nimmt. Die feine Grenze zwischen dem Weltenrichter und seinem Werkzeug hat Kleist im Überschwange des Hasses gegen Napoleon überschritten und in Hermann Gott vorweggenommen, was allein Gottes ist. So ist die im „Robert Guiskard“ waltende Hysterie auch in der „Hermannsschlacht“ nicht völlig überwunden und Kleist seinem Gegner Napoleon nicht wahrhaft überlegen. Der Heide in Hermann tritt in schroffen Widerspruch zu der in ihm geschauten Gestalt des vollendeten Werkzeugs Gottes, des prophetischen Helden und Heiligen. Der Held und Heilige aber sollte die Krönung und der tragende Geist des Werkes sein. Er ist die Vollendung der Menschheit im Menschen, der wahrhaft Berufene, und nur aus dem Geiste der Kulturtat des Christentums möglich. Kleist hat in der Gestalt Hermanns die Geschichte seines Volkes, den Weg von der historischen Hermannsschlacht zum christlichen Geiste seines Zeitalters übersprungen und damit das Kulturbewußtsein der christlichen Staaten seines Zeitalters ausgeschaltet, den Geist der Christenheit Europas. Hier aber und hier allein lagen die Kräfte, durch die Napoleon zu besiegen war.

So ist in dieser Dichtung die in Kleist verborgene Schwäche ihm zum Verhängnis geworden: dämonische Kräfte verzerren ihren erhabenen Geist. Die Unendlichkeit des Gefühls muß gebändigt und geleitet werden durch den sittlichen Willen, wenn der Mensch nicht durch eigene Überhebung sinken soll. Daraus ist die Hysterie in der Rache Thusneldas zu verstehen: der Widerspruch maßlosen heidnischen Rachegeistes zum sittlichen Bewußtsein des Christentums bringt den Konflikt der seelischen Selbstzerstörung, der Hysterie hervor. So ist es auch möglich geworden, daß in V, 13 der Römer Septimius zur sittlichen Persönlichkeit aufwächst und der königliche Held zum rachsüchtigen Barbaren herabsinkt, dem das Haupt des wehrlosen Gegners nicht mehr heilig ist.

Hier offenbart sich die Schwäche der gefühlsmäßigen Grundeinstellung dieses Dichters zur Welt: wo das Sittliche herrschen soll, „verwirrt“ sich sein Gefühl, und die Rache Gottes wird zur Rache des Menschen. Dämonen und Götter kämpfen in den zwei Seelen in Hermanns Brust und untergraben seine menschliche Größe. Hermann kann nicht wilder Heide und Heiliger zugleich sein. Wohl sind in ihm die „beiden Enden der ringförmigen Welt“, von denen Kleist

im „Marionettentheater“ spricht, nämlich das unmittelbare unreflektierte Wesen, das Tier, und das im unendlichen Willen Gottes aufgegangene, der Gott, vereinigt, aber es fehlt die Wirklichkeit des Weges vom Tiere zum Gott, was gerade Sache des Menschen ist. Hier ist ihm Schiller überlegen und Schiller hat in der „Jungfrau von Orleans“ und im „Wilhelm Tell“ die sittliche Größe einer Heldin, einer Heiligen, und eines geknechteten Volkes gezeigt, die gerade durch ihre sittliche Kraft sich befreien von Willkür und Tyrannenjoch.

Die Hermannsgestalt ist eine Vorwegnahme eines Größeren, eines wahrhaft Erhabenen und Vollendeten, was Kleist erst zu schaffen vermochte, als er den Groll gegen den Feind überwunden hatte und ohne vom Haß verzerrt zu sein wahre heldische Größe zeichnete im Prinzen von Homburg. Hier hat er das eigentliche Reich des Menschen, den Willen, in den Mittelpunkt gestellt und die Selbstüberwindung für den Ausgang aus heidnischer Willkür im unendlichen Willen Gottes zur tragenden Idee des Dramas gemacht, also den Weg gerade, den er in der Hermannsschlacht übersprungen hat. Damit hat Kleist den großen Kreis wirklich geschlossen, vom Tiere steigt der Mensch durch seine vollendete Demut zum unendlichen Willen Gottes hinan um aufzugehen in der Seligkeit seines „unendlichen Bewußtseins“. Und hier hat der Dichter das Recht und die Kraft mit seinem verklärten Helden dem verhaßten Napoleon zuzurufen:

In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!

P r e u ß e n u n d Ö s t e r r e i c h

Am 5. Januar 1808 schrieb Heinrich von Kleist aus Dresden an seine Schwester Ulrike über den „Phoebus“: „Durch alle drei Hauptgesandten dieser Residenz (den franz. östr. und russischen, welcher letztere sogar (Gr. Kanikow) Aufsätze hergiebt) circulieren Subskriptionslisten, und wir werden das erste Heft auf Velin durch sie an alle Fürsten Deutschlands senden.“ Schon am 15. Januar meldete der k. k. Rat und Polizeioberkommissär Eichler aus Teplitz an den Oberstburggrafen von Böhmen, den Grafen von Wallis in Prag, daß zwei Gelehrte, der „ehemalige k. Preußische Hauptmann v. Kleist und Prof. Müller“ ein Journal herausgeben, dessen Tendenz „auf eine wohlthätige Verbindung [von] Deutschlands Süden und Norden wenigstens in Hinsicht deutscher Kunst“ gehe, „damit die unterdrückten Deutschen doch einen Anhalts- und Vereinigungspunkt haben“. Beide hätten den Wunsch, „dem geborenen und natürlichen Oberhaupt aller Deutschen, Sr. Majestät unserm gnädigsten Kaiser und Ihrer Majestät der Kaiserin zwei Prachtemplare dieses Werkes zur Bezeugung ihrer tiefen Ehrfurcht und Anhänglichkeit untertänigst überreichen zu dürfen“. Die gedruckte Ankündigung des Phoebus lag dem Akte bei. Man berichtete dem Kaiser Franz darüber. Er erklärte, er werde die beiden Exemplare des angekündigten Journals „wohlgefällig aufnehmen“. Ein Exemplar des ersten Phoebusheftes ist tatsächlich in der habsburgischen Familien-Fideikommißbibliothek zu Wien vorhanden mit einem dem Titelkupfer vorgedruckten Widmungsblatt an den Kaiser.

Dresden war nicht bloß für die dichterische Entwicklung Kleists von höchster Bedeutung: die gewaltige politische Bewegung der Zeit war hier in feinere Formen übergeleitet. Die Diplomatie spielte ihre geheimen Trümpfe aus, knüpfte Verbindungen an und sandte ihre Boten nach allen Richtungen. Das stumme und um so erbittertere Ringen der unterlegenen gekrönten Häupter mit dem Usurpator hatte eingesetzt, und hier suchten sich der Süden und Norden mit Rußland zum gemeinsamen Schlage zu verbünden. Es mag dahingestellt bleiben, ob Kleist und Pfuel mit ihren Freunden Königsberg zu Beginn des Jahres 1807 ganz ohne politische Absichten verlassen haben oder nicht: in Dresden jedenfalls wirkten sie mit bei den Geheimbünden zur Befreiung des Vaterlandes. Das war das zweite entscheidende

Moment in Kleists Entwicklung, und die Wendung vom „Käthchen von Heilbronn“ zur „Hermannschlacht“ zeigt es deutlich genug an: der Mann, der Held, erscheint jetzt gegenüber dem Weibe im Mittelpunkt seiner Dichtung.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1808, in der Kleist die Hermannschlacht dichtete, drängte die politische Lage aufs neue zur Entscheidung. Napoleon sicherte sich auf dem Erfurter Kongreß (14. Oktober 1808) durch die nochmalige Übertölpelung des Zaren den Rücken um den in Spanien auslodernen Befreiungskampf niederzuschlagen und setzte bei Friedrich Wilhelm III. die Entlassung Steins durch (24. November 1808). Weil der König durch die erhobene Saufst Napoleons eingeschüchtert war, suchten die preußischen Patrioten im Geheimen die innere Vorbereitung zur Erhebung zu betreiben. Stein, Scharnhorst und Gneisenau arbeiteten zusammen. Von Königsberg liefen die geheimen Verbindungen über Schlesien, wo Graf Goetzen befehligte, nach Österreich zu Gentz und Stadion, und von Österreich weiter nach Sachsen und durch das Fränkische nach Westfalen. Goetzen versicherte, daß die Geheimbünde gemeinsam mit Österreich loszuschlagen wollten. Kleists Hermannschlacht war die offene Aufforderung zum Kampfe. Es ist, als ob er im Zuge der Römer Napoleons Zug nach Rußland vorausgezeichnet hätte.

Jetzt war es höchste Zeit. Wenn Napoleon siegreich aus Spanien zurückkehrte, waren Preußen und Österreich verloren. Sieberhaft arbeiteten die Freunde, gebunden durch die äußere Ohnmacht und die zaghafte Natur Friedrich Wilhelms. Nach Österreich richtete sich der Blick, dort war der alte Kaiser der Deutschen, lebten die historischen und politischen Mächte, an denen der Usurpator zerschellen mußte. Kleist sandte am 1. Januar 1809 die Hermannschlacht an Collin nach Wien; sie sollte noch vor dem „Käthchen“ zur Aufführung kommen. Am gleichen Tage schreibt er an Freiherrn von Stein zum Altenstein: „Wenn der Tag uns nur völlig erscheint, von welchem Sie uns die Morgenröte heraufführen, so will ich lauter Werke schreiben, die in die Mitte der Zeit hineinfallen.“ Er empfiehlt ihm seinen Freund Adam Müller, „diesen außerordentlichen Geist“ und preist dessen „politisch-ökonomische Vorlesungen“ über die Elemente der Staatskunst: „es ist fast das ganze diplomatische Corps (mit Ausnahme des H. v. Bourgoing) das sich, zweimal in der Woche, in der Wohnung des Pr[inzen] Bernh[ard] v. Weimar, mit einem in der

Tat seltenen Beifall, um ihn versammelt. Ich nehme mir die Freiheit, Ew. Excellenz die zehnte Vorlesung, die ich ihm halb im Scherze, halb im Ernst, entrisen habe, als eine Probe, auf eine wie weltumfassende Art er seinen Gegenstand behandelt, mitzuteilen.“ Kleist will seinem Vaterlande durch die Empfehlung Müllers dienen und durch den Hinweis auf „den großen, innigen, begeisterten Anteil, den Müller an der Wiedergeburt des Vaterlandes nimmt“.

Die Hermannsschlacht fand in Wien offenbar nicht den vom Dichter erhofften Beifall. Kleist täuschte sich als er glaubte, daß sie „des Erfolges sichrer sein“ müßte als das „Kätzchen von Heilbronn“. Besonders in Wien mußte man die Schwächen des Stückes empfinden, und als Kleist am 20. April 1809 in einem Briefe an Collin erklärte: „ich schenke es den Deutschen, machen Sie nur, daß es gegeben wird“, ahnte er nicht, wie er in der Hermannsschlacht gerade die Kräfte zu wecken übersehen hatte, durch die sie in Wien hätte zum Volksstück werden können. Bald machte das kriegerische und politische Unglück eine Aufführung unmöglich, und Kleist erkannte, daß das Werk „wegen seiner Beziehung auf die Zeit schwerlich einen Verleger finden“ würde. Erst im Jahre 1821 erschien die Hermannsschlacht in Tiecks Ausgabe der hinterlassenen Schriften Kleists, am 18. Oktober 1863 wurde sie gelegentlich der Gedenkfeier der Leipziger Völkerschlacht an verschiedenen Orten aufgeführt.

Napoleon hatte den Aufstand in Spanien niedergeschlagen und rückte mit seiner ganzen Macht gegen Österreich an. Hier mußte sich die Frage seiner Weltherrschaft entscheiden. Kleist war entschlossen mit der österreichischen Gesandtschaft Dresden zu verlassen und über Prag nach Wien zu gehen, weil Sachsen ja mit Napoleon verbündet war. „An den Erzherzog Karl“ richtete er ein Gedicht, „als der Krieg im März 1809 auszubrechen zögerte“. Am 27. März erklärte Österreich Napoleon notgedrungen den Krieg. Der Erzherzog Karl erließ bei seinem Einrücken in Bayern den von Friedrich Schlegel verfaßten Aufruf an sein Heer: „Die Freiheit Europas hat sich unter Eure Fahnen geflüchtet, Eure Siege werden Eure Fesseln lösen, und Eure deutschen Brüder, jetzt noch in feindlichen Reihen, harren auf ihre Erlösung . . . Wir kämpfen, um die Selbständigkeit der österreichischen Monarchie zu behaupten, um Deutschland die Unabhängigkeit und Nationalehre wieder zu verschaffen, die ihm gebühren. Dieselben Anmaßungen, die uns jetzt bedrohen, haben Deutschland be-

reits gebeugt. Unser Widerstand ist seine letzte Stütze zur Rettung; unsere Sache ist die Sache Deutschlands. Mit Österreich war Deutschland selbständig und glücklich, nur durch Österreichs Beistand kann es wieder beides werden.“ Die österreichische Gesandtschaft zog aus Dresden ab. Kleist vermochte ihr nicht gleich zu folgen, weil er vorher noch Ulrike treffen wollte, was Mitte April in der Nähe Dresdens geschah. Er war wieder in Geldsorgen.

Am 9. April begann der Aufstand in Tirol, Karl hatte schon am 16. März München besetzt. Napoleon war am 17. April in Donauwörth und schlug den Erzherzog in mehreren Gefechten, die am 23. April mit seinem völligen Siege bei Regensburg endeten, aus Bayern hinaus.

Kleist verließ am 29. April Dresden zu Fuß mit dem damals vier- undzwanzigjährigen Historiker Dahlmann. Er hatte ihn kurz zuvor kennen gelernt. Die beiden trafen in der österreichischen Grenzstation Teplitz mit dem preußischen Obersten von Knesebeck und dessen Begleiter Friedrich von Pfuel, dem Bruder Ernst von Pfuels, zusammen. Kleist schrieb aus Teplitz am 3. Mai an Ulrike einen schwermutvollen Brief. Todesgedanken beschäftigten ihn und er scheint wieder krank gewesen zu sein. Die Zukunft lag dunkel vor ihm. Er und Dahlmann reisten nach Prag weiter. Wie Knesebeck und sein Begleiter wurden sie von der österreichischen Polizei überwacht. Gubernialrat Breinl erstattete am 5. Mai von Teplitz aus an den Stadthauptmann von Prag, den Grafen Kolowrat, Bericht über die Reisenden. Von Kleist heißt es, er sei „ein Schriftsteller, und für die Sache Österreichs und Deutschlands mit Feuer eingenommen“. Von der österreichischen Gesandtschaft zu Dresden habe er einen Paß nach Wien bekommen, weil dort sein Geist und Patriotismus sich besser auswirken könnten. Knesebeck und Pfuel werden als „preußische Kundschafter“ bezeichnet. Knesebeck spielte den diplomatischen Vermittler; er wurde vom preußischen Außenminister, dem Grafen Holz, in die Nähe des Kriegsschauplatzes gesandt. Über Ernst von Pfuel wird berichtet, er sei mit einer Vollmacht des Erzherzogs Karl nach Wien zu Nostitz gereist wegen der Errichtung eines aus dem Bayreuthischen zuwerbenden Korps.

Napoleon war am 13. Mai in Wien eingezogen. Am Morgen des 21. Mai saßen die Freunde eben in Stockerau beim Kriegsspiele — sie wollten in der Nähe des Kriegsschauplatzes sein —, als der Gast-

wirt hereinkam und meldete, daß die Schlacht begonnen habe: die Schlacht bei Aspern und Eßling vom 21./22. Mai 1809, bei der die hochgehende Donau zu einer Niederlage Napoleons beigetragen hat. Kleist und Dahlmann durchwanderten am nächsten Tage die Schlachtfelder von Groß-Enzersdorf, Aspern und Kagrau. Dabei wurden sie als Spione verhaftet und dem Marschall Hiller vorgeführt, der sie gleich wieder freiließ. Der wahrscheinlich an Friedrich von Pfuel gerichtete Brief Kleists vom 25. Mai aus Stockerau zeigt, daß Kleist mit Kneesebeck zusammenarbeitete, und ein von der österreichischen Polizei aufgefangener Brief verrät weiter, daß Kneesebeck mit hochstehenden Persönlichkeiten, dem preußischen Außenminister und wahrscheinlich auch dem König in Verbindung stand. Kleist war nach dem Siege in höchster Freude: „Nun zweifle ich keinen Augenblick mehr, daß der König von Preußen und mit ihm das ganze Norddeutschland losbricht, und so ein Krieg entsteht, wie er der großen Sache, die es gilt, würdig ist.“ Er kehrte am 31. Mai nach Prag zurück um nun mit den Waffen des patriotischen Dichters in den großen Befreiungskampf einzugreifen. Durch Buols Empfehlungen war er sogleich in die vornehmsten Kreise Prags eingeführt. Nach dem Unglück von Wagram schreibt er darüber an Ulrike: „Es war die schöne Zeit nach dem 21st und 22st Mai, und ich fand Gelegenheit, einige Aufsätze, die ich für ein patriotisches Wochenblatt bestimmt hatte, im Hause des Grf. v. Kollowrat, vorzulesen. Man faßte die Idee, dieses Wochenblatt zu Stande zu bringen, lebhaft auf, Andere übernahmen es, statt meiner, den Verleger herbeizuschaffen, und nichts fehlte, als eine höhere Bewilligung, wegen welcher man geglaubt hatte, einkommen zu müssen. So lange ich lebe, vereinigte sich noch nicht soviel, um mir eine frohe Zukunft hoffen zu lassen.“ Am 12. Juni reichte Kleist gemeinsam mit Dahlmann durch den Oberstburggrafen von Böhmen, Grafen Wallis, an Stadion ein Gesuch um die Genehmigung einer patriotischen Wochenschrift „Germania“ ein. Stadion legte das Gesuch auch dem Kaiser vor, aber die unglückliche Schlacht von Wagram vom 5./6. Juli machte alles zuschanden. So mißglückten auch die in Verbindung mit dem großen Kampfe ausgebrochene Erhebung Dörnbergs in Kurhessen, Schills tollkühne Unternehmung gegen Westfalen wie die der schwarzen Schar des Herzogs von Braunschweig-Wels: einzeln aufflackernde Feuer nur, ein Bild der politischen Ohnmacht und Uneinigkeit Deutschlands.

„Ich wollte, ich hätte eine Stimme von Erz, und könnte sie, vom Harz herab, den Deutschen absingen“ hatte Kleist am 20. April an Collin geschrieben, dem er seine drei Gedichte: „Germania an ihre Kinder“, „Kriegslied der Deutschen“ und „An Franz den Ersten, Kaiser von Österreich“ zur Veröffentlichung sandte. „Hoch, auf den Gipfel der Felsen, soll sie sich stellen und den Schlachtgesang herabdonnern ins Tal! Dich, o Vaterland, will sie singen; und deine Heiligkeit und Herrlichkeit; und welch ein Verderben seine Wogen auf dich heranwölzt! Sie will herabsteigen, wenn die Schlacht braust, und sich, mit hochrot glühenden Wangen, unter die Streitenden mischen, und ihren Mut beleben, und ihnen Unererschrockenheit und Ausdauer und des Todes Verachtung ins Herz gießen; — und die Jungfrauen des Landes herbeirufen, wenn der Sieg erfochten ist, daß sie sich niederbeugen, über die, so gesunken sind, und ihnen das Blut aus der Wunde saugen.“ So heißt es in der Einleitung zur „Germania“. Was Kleist sonst versagt schien, hatte sich in seiner heißen Liebe zu Volk und Vaterland von selbst eingestellt: der lyrische Schwung und Klang seines in Begeisterung brennenden Herzens zum Liede. Rache wird zur erhabenen Pflicht, Liebe zur Freiheit das Feuer eines im heiligen Zorn sich erhebenden Volkes. Gegenüber dem Kosmopolitismus von Schillers „Lied an die Freude“, von dem Rhythmus und Maß genommen sind, lebt in Kleists Lied der „Germania an ihre Kinder“ der Geist eines durch Not und Blut und eine gemeinsame Geschichte geeinten Volkes. Der Geist der Hermannsschlacht ist in die monumentale Gestalt der Germania gebannt, die hinweist über die deutschen Gaue auf den Brand- und Mordzug des frechen Eroberers und mit weithinhallender Stimme die Deutschen zusammenruft zum Freiheitskampfe:

Horchet! — Durch die Nacht, ihr Brüder,
Welch ein Donnerruf hernieder?

Stehst du auf, Germania?

Ist der Tag der Rache da? —

Zu den Waffen! Zu den Waffen!

Was die Hände blindlings raffen!

Mit dem Spieße, mit dem Stab,

Strömt ins Tal der Schlacht hinab! —

Wer, in unzählbaren Wunden,

Jener Fremden Hohn empfunden,

Brüder, wer ein deutscher Mann,

Schließe diesem Kampf sich an!

Alle Triften, alle Stätten
 Färbt mit ihren Knochen weiß;
 Welchen Rab' und Fuchs verschmähten,
 Gebet ihn den Fischen preis;
 Dämmt den Rhein mit ihren Leichen;
 Laßt, gestäuft von ihrem Bein,
 Schäumend um die Pfalz ihn weichen,
 Und ihn dann die Grenze sein!
 Eine Lustjagd, wie wenn Schützen
 Auf die Spur dem Wolfe sitzen!
 Schlägt ihn tot! das Weltgericht
 Fragt euch nach den Gründen nicht! —
 Frei, auf deutschem Grunde, walten
 Laßt uns, nach dem Brauch der Alten,
 Seines Segens selbst uns freun:
 Oder unser Grab ihn sein!

Die wilde heidnische Wut der „Hermannschlacht“ ist hier in gewaltigen Gesichten gebändigt. Ein viel kleineres Ausmaß an poetischer Potenz hat das „Kriegslied der Deutschen“: Es erinnert an den Rundgesang zehrender Landsknechte. Franz den Ersten und den Erzherzog Karl singt Kleist an in feierlich mahnendem Tone, mit der Begeisterung zum letzten Opfer in diesem heiligen Kriege. Die alte Kaiserkrone muß jetzt ihre erhabene Kraft bewähren. Den Helden von Saragossa, Palafog, grüßt der Dichter:

Du Held, der gleich dem Fels, das Haupt erhöht zur Sonnen,
 Den Fuß versenkt in Nacht, des Stromes Wut gewehrt,
 Der, stinkend wie die Pest, der Hölle wie entronnen,
 Den Bau sechs festlicher Jahrtausende zerstört!

Kleists für die „Germania“ bestimmten Aufsätze atmen den gleichen Geist. Man sieht hier das Wachsen seiner politischen und historischen Einsicht. In den „Satirischen Briefen“ geißelt er die Schwächen und Verlogenheiten der Zeitgenossen, wie Hermann die deutschen Fürsten höhnt. Tallenrands Politik stellt er bloß im „Lehrbuch der französischen Journalistik“ mit den „zwei obersten Grundsätzen“: „Was das Volk nicht weiß, macht das Volk nicht heiß“, und „Was man dem Volk dreimal sagt, hält das Volk für wahr“. Nach der Schlacht bei Regensburg, Ende April oder Anfang Mai 1809, entstand der „Katechismus der Deutschen, abgefaßt nach dem Spanischen, zum Gebrauch für Kinder und Alte“. Aristans höhnische Frage an Hermann: „Jedoch was galt Ger-

manien mir?" gelbt dem Dichter bei der Abfassung dieses rhetorisch-dramatischen Meisterstückchens im Ohre. Wo ist Deutschland? fragt der Vater den Sohn, und der entgegnet ihm: „Verwirre mich nicht.“ Die Trauer des Dichters um das verlorene große heilige Reich schluchzt in diesen herben Fragen und Antworten, ein Mahnmal für die kommenden Geschlechter. Tiefer als in der Hermannsschlacht ist hier Kleist schon in die politische Geschichte der Deutschen eingedrungen, und offen redet er von der Gegenwart: „Ich auch finde, man muß sich mit seinem ganzen Gewicht, so schwer oder leicht es sein mag, in die Wage der Zeit werfen“, schreibt er an Collin. Napoleon ist der Zertrümmerer des alten heiligen Reiches und „Franz der Zweite, der alte Kaiser der Deutschen“ ist aufgestanden um es wieder herzustellen. Deshalb ist Napoleon der „Höllensohn“, weil er an das tausendjährige Reich gerührt, die göttliche Ordnung der Welt selbst gestört hat. Was weiß der freche Räuber von der heiligen Liebe zum Vaterlande? „Er hat es zertrümmert“, ist immer wieder der Kehrreim, und der deutsche Knabe gibt zur Antwort: ich liebe mein Vaterland, „weil es mein Vaterland ist!“ Hier redet das Blut eines großen Volkes, mahnen die Geister der Jahrhunderte und unzähliger Schlachten und Opfer. Die Feindschaft des Bruders gegen den Bruder ist auszulöschen im Anblick des Erzfeindes, und nur ein Gedanke hat den wehrhaften Mann zu beherrschen: „Das Reich, das zertrümmert ward, wiederherzustellen.“ Die Kinder aber haben „dafür zu beten, daß es gelingen möge“. Und wieder ist die Frage: „Wer nun ist es in Deutschland, der die Macht und den guten Willen und mithin auch das Recht hat, das Vaterland wiederherzustellen?“ Die Antwort lautet: „Franz der Zweite, der alte Kaiser der Deutschen.“ Wie Hammerschläge auf Eisenerz dröhnen die Worte, und gegen den Friedensbrecher gibt es nur Eines: den Krieg! Möchten Goethe und Wieland Napoleon bewundern und sich von ihm dekorieren lassen, Kleist verabscheute diesen Verrat am eigenen Volke. Die Zeit zur Bewunderung Napoleons ist für ihn erst gekommen „wenn er vernichtet ist“. Mit einem schweren Vorwurf aber wendet sich Kleist auch gegen die Erzieher des deutschen Volkes: „Der Verstand der Deutschen, hast du mir gesagt, habe, durch einige scharfsinnigen Lehrer, einen Überreiz bekommen; sie reflektierten, wo sie empfinden oder handeln sollten, meinten, alles durch ihren Wiß bewerkstelligen zu können, und gäben nichts mehr auf die alte, ge-

heimnisvolle Kraft der Herzen.“ Hier denkt der Dichter selbst an seinen Konflikt mit der Philosophie Kants und Fichtes. „Handeln ist besser als Wissen“ hatte er damals geschrieben, und in diesem Konflikt die Weltferne des deutschen Idealismus erfahren. Das Blut und die Geschichte, das unergründliche, unerschöpfliche Geheimnis des Lebens und der Religion, sprechen hier gegen die abstrakte Verstandeswelt. „Gott, Vaterland, Kaiser, Freiheit, Liebe und Treue, Schönheit, Wissenschaft und Kunst“, das ist die Rangordnung der wahren Güter eines Volkes, und sie müssen bewahrt werden, mögen seine Hütten auch zerstört, seine Felder zerstampft werden. Liebe führt zum Himmel, Haß zur Hölle. Wer aber weder lieben noch hassen kann, gehört zu den Launen und Gleichgültigen, die ausgespien werden, und er kommt „in die siebente, tiefste und unterste Hölle“. Denn Gott, das Leben selbst, haßt den Tod, den seelischen Tod der Seigen, und ihm, dem „obersten Herrn der Heerscharen“, ist es lieb, „wenn Menschen, ihrer Freiheit wegen, sterben“, aber es ist ihm ein Greuel „wenn Sklaven leben“.

Von allen Freiheitsängern und Freiheitsrednern hat Kleist die kernigsten und machtvollsten Worte gefunden, er hat das Geheimnis Volk und Blut im Worte gebannt. Aus der Tiefe seines Herzens kommt die Erschütterung über Deutschlands Unglück und in religiöser Ergriffenheit wird er selbst zum Propheten. Mit Arndts „Geist der Zeit“ rüttelt er die Tauben und Blinden auf und redet Schwerter und Blitze in apokalyptischen Gesichtern. „An die Zeitgenossen“ gellt sein Mahnruf, da er Deutschland dem Schicksal „Jerusalems, dieser Stadt Gottes“ ausgeliefert sieht. Zum ersten Male ist ihm damals die große Vision von der „Zerstörung Jerusalems“ aufgegangen, die sich allmählich zu einem gewaltigen dramatischen Plane verdichtet hat. Aber nur der Titel ist überliefert. Der Tod hat vor der Ausführung dieses Neuen, Unerhörten den Mund des Dichters verschlossen. „Was gilt es in diesem Kriege?“ fragt Kleist aus seiner visionären Ergriffenheit, und er gibt zur Antwort: „Eine Gemeinschaft, ... deren Dasein durch das Dritteil eines Erdalters geheiligt worden ist, ... in deren Schoß ... die Götter das Urbild der Menschheit reiner, als in irgend einer anderen, aufbewahrt hatten. ... Eine Gemeinschaft mithin, ... die dem ganzen Menschengeschlecht angehört; die die Wilden der Südsee noch, wenn sie sie kannten, zu beschützen herbeiströmen würden; eine Gemeinschaft,

deren Dasein keine deutsche Brust überleben, und die nur mit Blut, vor dem die Sonne verdunkelt, zu Grabe gebracht werden soll.“ Das christliche Jerusalem, die christliche Kultur der Jahrtausende, sieht er durch den Geist der Verneinung und des Frevels bedroht, und aus diesen Gedanken mag man die Größe und Erhabenheit der neuen Tragödie von der Zerstörung Jerusalems zu ermessen versuchen.

Nach dem Waffenstillstand von Znaim (12. Juli 1809) und dem Zusammenbruch der Freischarenkämpfe schrieb Kleist „Über die Rettung von Österreich“. Die schmerzlichen Erfahrungen der jüngsten Vergangenheit haben seine politische Einsicht vertieft. „Von der Quelle der Nationalkraft“ spricht er, es gelte den heiligen Kampf für „Gott, Freiheit, Gesetz und Sittlichkeit, für die Besserung einer höchst gesunkenen und entarteten Generation“. Aber nicht „durch Proklamationen ohne Ende“ ist Deutschland zu retten, denn so hat man nichts erreicht als „einzelne Landstriche, die sich erhoben haben, ins Verderben zu stürzen“. Um „eine allgemeine, große und gewaltige Nationalerhebung zu bewirken“ gibt es nur einen Weg: Franz, der Kaiser von Österreich, „mit der Hülfe Gottes Wiederhersteller und provisorischer Regent der Deutschen“, erläßt eine Proklamation: „Von dem Tage dieses Beschlusses an, soll das deutsche Reich wieder vorhanden sein.“ Alle Deutschen vom 16. bis zum 60. Lebensjahre haben zu den Waffen zu greifen, „um die Franzosen aus dem Lande zu jagen“. Wer gegen das Vaterland kämpft, wird als Hochverräter erschossen. „Nach Beendigung des Kriegs sollen die Reichsstände zusammenberufen, und auf einem allgemeinen Reichstage, dem Reiche die Verfassung gegeben werden, die ihm am zweckmäßigsten ist.“ Kleist hat die große Zeit seines Volkes nicht mehr erlebt.

Unter dem vernichtenden Eindruck des Unglücks von Wagram schreibt er am 17. Juli 1809 an Ulrike: „Solange ich lebe, vereinigte sich noch nicht soviel, um mir eine frohe Zukunft hoffen zu lassen; und nun vernichten die letzten Vorfälle nicht nur diese Unternehmung — sie vernichten meine ganze Thätigkeit überhaupt.“ Wieder steht Kleist vor dem Nichts. Noch ungeheurer, noch trostloser muß er jetzt sein Unglück empfinden als damals nach dem Kampfe um Quiskard in Frankreich, denn jetzt bricht tatsächlich die ganze Welt um ihn zusammen. Aufs neue hatte er alles an den Wurf gesetzt, und wieder war es mißlungen. Die ganze Brutalität

des Lebens mußte er erfahren, als ihn Geldschulden in Prag festzuhalten drohten. Schon in Dresden hatte er Schulden zurücklassen müssen. Wieder dachte er wie einst nach dem Guiskardkampfe daran ein Handwerk zu ergreifen. Er wollte sich ganz demütigen, um noch einmal den Weg von vorne anzufangen. Aber, sagt er, „es würde, bei dem, was nun die Welt erfahren wird, nichts herauskommen“. Damals mag er „Das letzte Lied“ gedichtet haben. Wie leicht wäre ihm das Sterben geworden. „Aber Hoffnung muß bei den Lebenden sein“, sagt er trotz allem.

Für die nächsten Monate fehlen alle Nachrichten aus Kleists Leben. Es hieß, er liege schwer krank im Kloster der barmherzigen Brüder zu Prag. Adam Müller in Berlin hielt ihn sogar für tot. Kleists Begleiter Dahlmann berichtet nichts darüber. Am 30. Oktober ersuchten die beiden das böhmische Landesgubernium um Reisepässe nach Dresden, und am 1. November 1809 dürften sie Prag verlassen haben. Am 14. Oktober wurde durch den Frieden zu Schönbrunn der unglückliche Kampf des Jahres 1809 endgültig aufgegeben.

Kleist reiste nach Frankfurt an der Oder um auf das den Geschwistern gehörige Haus Geld aufzunehmen. Dann wollte er „nach dem Österreichischen zurück“, mit neuen Hoffnungen. Die Manuskripte der „Hermannsschlacht“ und des „Käthchens von Heilbronn“, für das er von der Wiener Bühne 300 Gulden erhalten hatte, lagen noch in Wien. In Prag mußte er seine Schulden begleichen und hatte vielleicht politische Aufträge. Bei der schon im April erwarteten, aber erst am 23. Dezember 1809 erfolgten Rückkehr des Königs nach Berlin, zu welcher er ein Gedicht „An Friedrich Wilhelm III., König von Preußen“ verfaßt hatte, oder doch bald darnach, scheint Kleist in Berlin gewesen zu sein. Im Januar 1810 war er, wahrscheinlich in Geldangelegenheiten, in Frankfurt am Main und Gotha. Gewiß versuchte er in Frankfurt nach dem Vorbilde Wielands seine Dichtungen, besonders das „Käthchen von Heilbronn“ für ein Taschenbuch anzubringen. Als ihm das nicht gelang, sandte er das Manuskript, auf sein früheres Angebot zurückkommend, nach Stuttgart an Cotta. Über Gotha, wo er seinen Freund Schlotheim traf, reiste Kleist nach Berlin zurück. Am 4. Februar traf er dort wieder ein.

Kleists ruheloser Zug durch die Welt war damit beendet. Von nun an verließ er die Heimat nicht mehr. Noch einmal versuchte er auf heimischem Grunde Wurzel zu fassen. Noch einmal begann er

mit neuer Kraft und unendlichen Hoffnungen – und wieder war es ein Mißlingen. Diesmal das letzte und traurigste. Die Geschichte dieses letzten Kampfes ist die Geschichte seines Weges zum Tode.

Wie einst in Dresden erwartete ihn jetzt in Berlin ein Freundeskreis. Adam Müller war schon im Frühjahr 1809 nach Berlin gekommen um eine Staatsstellung zu erringen. Dem gleichen Zwecke hatte Kleists Brief vom 1. Januar 1809 an den im November 1808 zum Finanzminister ernannten Altenstein gegolten. Im Laufe des Jahres waren auch die beiden Führer der jüngeren Romantik, Achim von Arnim und Clemens Brentano nach Berlin gekommen. Sie hatten Kleist schon durch den „Phoebus“ schätzen gelernt. Müller führte die jungen Dichter zusammen. Die Romantiker wohnten wie Kleist in der Mauerstraße und trafen ihn täglich am Mittagstisch. „Kleist ist der beste Kerl“, schreibt Arnim an die Brüder Grimm, und der spöttisch-übermütige Brentano schildert ihn als „untersehten Zweieunddreißiger, mit einem erlebten runden stumpfen Kopf, gemischt launigt, kindergut, arm und fest.“ „Er ist ein sanfter, ernster Mann“, schreibt er später an Görres. Auch Bettina Brentano, die damals Arnim heiratete, lernte Kleist kennen und traf in heimlichen Zusammenkünften mit vielen anderen Patrioten wie Schleiermacher, Jahn, Gneisenau und Clausewitz den von Napoleon geächteten Arndt bei dessen Freunde, dem Verleger Reimer. Im Altensteinschen Hause und beim Geheimen Staatsrat Stagemann war Kleist herzlich aufgenommen wie früher. Er lud Ulrike ein auf ein paar Monate zu ihm zu kommen um mit ihr gemeinsam das Glück der Freundschaft zu genießen. Wie mitteilksam und dankbar konnte der sonst so herbe und verschlossene Dichter sein! Er verkehrte wieder in den literarischen Salons, befreundete sich mit Rahel Levin und der Buchhändlerfamilie Sander.

Noch viel bedeutsamer war aber für Kleist die Wiederanknüpfung seiner Beziehungen zum preußischen Hofe. Marie von Kleist, in immer gleich selbstloser Liebe und Treue dem Vetter verbunden, war bemüht ihn beim Königspaaire wieder in Gunst zu bringen, unterstützt von Frau von Berg, der geistvollen Beschützerin der jungen Patrioten und Dichter. Über die Königin hatte Kleist am 6. Dezember 1806 aus Königsberg an Ulrike geschrieben: „An unsere Königin kann ich gar nicht ohne Rührung denken. In diesem Kriege, den sie einen unglücklichen nennt, macht sie einen größeren

Gewinn, als sie in einem ganzen Leben voll Frieden und Freuden gemacht haben würde. Man sieht sie einen wahrhaft königlichen Charakter entwickeln. Sie hat den ganzen großen Gegenstand, auf den es jetzt ankommt, umfaßt; sie, deren Seele noch vor Kurzem mit nichts beschäftigt schien, als wie sie beim Tanzen, oder beim Reiten, gefalle. Sie versammelt alle unsere großen Männer, die der K[önig] vernachlässigt, und von denen uns doch nur allein Rettung kommen kann, um sich; ja sie ist es, die das, was noch nicht zusammengestürzt ist, hält.“ Den König hatte er in seinem Gedicht feierlich an den großen Opfergeist gemahnt, wie ihn Hermann von den deutschen Fürsten fordert — vor der Königin sank er bewundernd und verehrend in die Kniee und überreichte ihr an ihrem Geburtstage, am 10. März 1810, ein Sonett. Über diesen erhebenden Augenblick berichtet er an Ulrike: „Ich habe der Königin, an ihrem Geburtstag, ein Gedicht überreicht, das sie, vor den Augen des ganzen Hofes, zu Thränen gerührt hat; ich kann ihrer Gnade, und ihres guten Willens, etwas für mich zu thun, gewiß sein.“ Endlich schien der Stern dieses verkannten Tasso am preußischen Hofe zu steigen. Und wie schnell war der Dichter wieder bereit im Glauben an sein Glück wie an seine endliche Erhörung und Anerkennung am Hofe, und damit in seinem Vaterlande. Kleist fährt in jenem Briefe fort: „Jetzt wird ein Stück von mir, das aus der Brandenburgischen Geschichte genommen ist, auf dem Privattheater des Prinzen Radziwil gegeben, und soll nachher auf die Nationalbühne kommen, und, wenn es gedruckt ist, der Königin übergeben werden. Was sich aus allem diesen machen läßt, weiß ich noch nicht; ich glaube, es ist eine Hofcharge.“

Kleist hatte sein neues vaterländisches Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“ wohl schon zum größten Teil vollendet nach Berlin mitgebracht. Endlich hatte er die Freude, in Berlin selbst, von der Hofgesellschaft aus, seine reifste Dichtung angenommen zu sehen, wenn auch zunächst nur für ein Privattheater. Fürst Radziwill war vermählt mit der Prinzessin Luise von Preußen und also mit dem preußischen Hofe verwandt. Es ist nicht sicher, ob die Auf-
führung wirklich zustande kam. Jedenfalls mißfiel das Werk. Ein preußischer General, ein Prinz dazu, und Todesfurcht! Tiefer schaute man nicht, weiter dachte man nicht. Die Welt Kleists war diesen Menschen, war seinen Zeitgenossen unendlich ferne. Die Königin

aber, deren Herz er gewonnen hatte, starb am 19. Juli 1810. Schon am 6. Juni war Altenstein durch den zum Staatskanzler ernannten und mit ungewöhnlichen Vollmachten ausgerüsteten Hardenberg ersetzt worden. Nun hatte Kleist bei Hofe wie bei der Regierung keinen machtvollen Freund mehr. Weil die Herrin tot war, widmete er sein Werk nun der Prinzessin Wilhelm von Preußen, geborenen Prinzessin Marianne von Hessen-Homburg, in rührenden, ursprünglich der Königin zugeordneten Versen:

Gen Himmel schauend greift, im Volksgedränge,
Der Barde fromm in seine Saiten ein.
Jetzt trösten, jetzt verlegen seine Klänge,
Und solcher Antwort kann er sich nicht freun.
Doch Eine denkt er in dem Kreis der Menge,
Der die Gefühle seiner Brust sich weihn:
Sie hält den Preis in Händen, der ihm falle,
Und krönt ihn die, so krönen sie ihn alle.

Aber diese Eine, obgleich eine hochgebildete Frau, war nicht nur durch das allgemeine Urteil der Offiziers- und Hofkreise bestimmt: ihr Ahnherr obendrein sollte in so tief beschämender Demütigung vor der Nachwelt leben. Das konnte sie nicht verantworten. Die Auf-
führung am Nationaltheater unterblieb und Jffland konnte dafür seinen „Albert von Thurneisen“ spielen! Das Tor zum Paradiese endlicher Erfüllung schlug vor dem Dichter zu, aber für die Zeit seines Lebens, nicht um sich desto strahlender wieder zu öffnen wie für seinen Prinzen von Homburg. Das war die grausamste Ironie, die ihm das Leben aufgespart hatte.

Es wäre heute schwer, Bitterkeit und Empörung über diese Zeitgenossen eines Genius zurückzuhalten, wenn nicht die Erkenntnis der Geschichte lehrte, daß es die notwendige Beigabe zur Sendung des Genius ist mißverstanden zu werden von der Welt, der er eine Botschaft zu bringen hat. Auch in Wien wurde die Dichtung abgelehnt von demselben Erzherzog Karl, für den Kleist seine Kriegslieder gesungen, den er als den „Überwinder des Unüberwindlichen“ gefeiert hatte, weil Karl glaubte, es müsse auf die Armee demoralisierend wirken, wenn ein Offizier so feig um sein Leben bitte. Dieses allgemeine Urteil hat freilich eine Begründung, obgleich damit die Zeitgenossen keineswegs gerechtfertigt sind: der tiefe metaphysische Sinn des Zusammenbruchs Homburgs ist durch den Dichter selbst verhüllt worden, indem er an Stelle der allgemeinen christ-

lichen Symbolik eine höchst individuelle verwandt hat, nämlich den Somnambulismus in Schubert'scher Deutung, wie sich aus der Betrachtung des Werkes ergeben wird. Hier liegt die tiefste Tragik dieses Geistes. Da, wo er die allgemeine Sprache der Menschheit zu führen hatte aus dem Geiste des Christentums, verschloß er das Tor zu seinem erhabenen Tempel, indem er eine rätselvolle Schrift darüber setzte. Hier wird der ungeheure Widerspruch der eigenwilligen Einsamkeit Kleists mit der notwendigen Einsamkeit des tragischen Genius zur letzten Ironie geschürzt, und an ihr ist er zerbrochen. Aus dieser verhängnisvollen Verknüpfung höchster Willkür mit erhabenster Notwendigkeit ist die Irreführung des Urteils auch hochstehender Geister zu begreifen. Grillparzer war gerade aus Bewunderung für Kleist empört über diese Entstellung des tiefsten Sinnes der Dichtung durch den Dichter selbst. Bismarck sah im Prinzen „ein schwaches Rohr“ und bewunderte nur den Kurfürsten. Erst da, wo die Erkenntnis reift, daß hinter der naturalistischen Symbolik des Somnambulismus die metaphysische des Christentums vom Dichter gedacht war, geht das Geheimnis dieses Werkes auf.

Marie von Kleist und Fouqué, der immer treue Freund des Dichters aus der Jugend und über den Tod hinaus, bemühten sich im Verein mit der Prinzessin Wilhelm nach dem Tode Kleists den „Prinzen von Homburg“ wie den Nachlaß des Dichters überhaupt herauszugeben. Die Prinzessin war am Hofe an die Stelle der toten Königin getreten. Die innige Freundschaft Mariens von Kleist wie ihrer Freundin, der Frau von Berg, mit der Königin, hat die Prinzessin auch nicht zu bewegen vermocht in die Herausgabe der Werke einzuwilligen. Noch im Jahre 1822 sagt Heine, es sei bestimmt, daß das Schauspiel Kleists „Der Prinz von Homburg“ nicht auf der Bühne erscheinen werde, „weil eine edle Dame glaubt, daß ihr Ahnherr in einer unedlen Gestalt erscheine“. Im Jahre 1821 gab Tieck den Prinzen von Homburg als Nachlaß Kleists heraus.

Was sollte der Dichter noch Tröstliches erwarten nach dieser Ablehnung seines Meisterwerkes? Er mußte betteln gehn für seine Kunst. Cotta schrieb ihm nach der Einsendung des „Käthchens von Heilbronn“, daß es „in diesem Jahre“ nicht mehr gedruckt werden könne. Darauf verlangte Kleist sein Manuskript zurück und bot es am 10. August Reimer zum Verlage an. Schon am 13. August mußte er um Vorauszahlung des Honorars dafür bitten: „Die Zeiten sind

schlecht, ich weiß, daß Sie nicht viel geben können, geben Sie, was Sie wollen, ich bin mit Allem zufrieden, nur geben Sie es gleich.“ Reimer gab ihm 75 Taler. Bei der allgemeinen Unsicherheit hatten die Verleger wenig Mittel zur Hand. Jffland aber, der allmächtige Direktor des Nationaltheaters, las die Dichtung überhaupt nicht, sondern ließ sie lesen und zurückschicken. Er hatte nichts übrig für die Romantik. Als Kleist sein Manuskript in Löschpapier gewickelt ohne Begleitschreiben auf seinem Tische vorfand, traf er Jffland persönlich in einem kurzen Briefe mit vernichtendem Spotte. Von da an war ihm auch das Berliner Theater verschlossen. Weil Kleist mit seinen Dramen kein Glück hatte, versuchte er es mit seinen Novellen. Pfuel sagte, daß es Kleist als grenzenlose Demütigung empfunden habe „sich vom Drama zur Erzählung herablassen zu müssen!“ Sieberhaft arbeitete Kleist um den „Michael Kohlhaas“ für die Ausgabe des ersten Bandes seiner Erzählungen fertigzustellen. Er erschien mit dem „Erdbeben in Chili“ und der „Marquise von O...“ noch zur Michaelismesse 1810, gleichzeitig auch das „Kätzchen von Heilbronn“. Vom 1. Oktober 1810 bis 30. März 1811 war Kleist als Herausgeber der „Berliner Abendblätter“ in den nervenaufreibenden Kampf mit politischen und wirtschaftlichen Gegnern verwickelt. Er hatte kargen Gewinn und bald nur Verluste. So mußte er auf Vorschuß für seine Dichtungen leben. Schon im Dezember 1810 erhielt er von Reimer das Honorar für den im April 1811 erschienenen „Zerbrochenen Krug“. Kleist arbeitete mit dem äußersten Einsatz seiner Kräfte. Im August 1811 konnte der zweite Band seiner Erzählungen erscheinen. Im Juli fragte er bei Reimer wegen des Druckes seiner Homburgdichtung an und fügte hinzu: „Dabei zeige ich zugleich an, daß ich mit meinem Roman ziemlich weit vorgerückt bin, der wohl 2 Bände betragen dürfte, und wünsche zu wissen, ob Sie im Stande sind, falls er Ihnen gefiele, mir bessere Bedingungen zu machen, als bei den Erzählungen. Es ist fast nicht möglich, für diesen Preis etwas zu liefern.“ Für die Novellen hatte Kleist pro Band 50 Taler erhalten. Er verbrachte ganze Tage im Bette um ungestörter arbeiten zu können, wahrscheinlich auch um weniger essen zu müssen und seine Kleider zu schonen. Der Roman ist verloren gegangen. So ist alles Zusammenbruch und Verlust in diesem qualenreichen Leben.

Prinz Friedrich von Homburg

In den Vorlesungen Adam Müllers über die „Elemente der Staatskunst“ hörte Kleist den politischen Genius sprechen, der seiner Zeit die eigentlichen Gründe ihrer Noth aufdeckte und in prophetischer Rede den Weg aus der allgemeinen Verwirrung wies. Vor dem Ewigen entrollte der Freund das traurige Bild der Gegenwart, und der Dramatiker ward in die Welt seines eigensten Wesens versetzt, als Müller die unerschöpfliche Fülle des religiösen, politischen und historischen Lebens durch die Jahrhunderte zeichnete, den Sinn und das eine große Ziel der Menschheitsgeschichte verkündend.

In der gewaltigen Bewegung auf dies eine Ziel hin als dem alleinigen Quell alles Lebens, sieht Müller die politischen Systeme werden und vergehen, je nachdem sie selbst Leben sind oder schon im Entstehen erstarren und dem Tode verfallen. Gerade den politischen Systemen seiner Zeit, erklärt er, fehle die Bewegung. Der rationalistisch verhärtete Staatsbegriff ist an die Stelle der lebendigen Staatsidee getreten. Der Staat aber ist das gesteigerte Leben einer großen Gemeinschaft. Der Staatsmann muß im Herzen des Staates leben, um den Herzschlag der Geschichte zu hören, die Jahrhunderte befragen zu können, wie Edmund Burke sagt. In der Gegenwart sind Theorie und Praxis getrennt und feindlich, regieren aber verlangt beides, Geist und Erfahrung.

In dem steifen Verharren auf dem Buchstaben gewisser Begriffe und Grundsätze liegt das Geheimnis der Treue und Festigkeit nicht, so wenig wie die französische Revolution mit ihrem aufklärerischen Begriff der Freiheit die wahre Freiheit zu treffen vermocht hat. Der Grundirrtum der Aufklärung ist, daß sie glaubt, der Einzelne könne gegen das Werk der Jahrtausende protestieren, was Burke in seinen „Betrachtungen über die französische Revolution“ so erschütternd beweist.

Das ewige Gesetz des einzelnen wie des Staates ist im Mittelpunkt der Welt begründet, in Gott. Hier ist die Quelle des ewigen Lebens und wer sie zu fassen und zu bewahren vermag, hat die lebendige Staatsidee in sich. Die Natur des Staates drückt sich aus in der natürlichen, gottgegebenen Verfassung der Familie. Nur als Glied seiner Familie, die ihn mit ihrem Blute nährt, wie der großen Familie, des lebendigen Ganzen eines Staatsgebildes, vermag der

Mensch ganz seine Bestimmung zu erfüllen. Wie in jeder Familie sind in jedem Staate zwei Menschenalter zugleich auf der Bühne des Lebens: die Jugend zwischen 20 und 30 Jahren, deren Meinungen sich erst bilden müssen, und das gereifte Alter um die 50er Jahre, mit bereits gefestigten Ansichten und Gewohnheiten. Die Jugend will, vom Ehrgeiz getrieben, die Schranken des Gesetzes durchbrechen, das Alter muß sie bewahren. So wird im Hin- und Widerspiel der gemessene stetige Gang der Geschichte bewirkt. Der Zweiheit von Jugend und Alter steht aber in der Familie wie im Staate noch eine andere gegenüber: die Zweiheit der Geschlechter. Sie ist wohlbegründet im Schöpfungsplane, denn so tritt dem Nacheinander in der Zeit das Nebeneinander im Raume gegenüber und bewirkt den harmonischen Ausgleich, die Versöhnung und Vereinigung der Gegensätze und Parteien. Dem kämpfenden Manne tritt das versöhnende Weib zur Seite. So gleichen sich die Unvollkommenheiten, Irrtümer, Einseitigkeiten und Schwächen des einzelnen in der Gemeinschaft aus, und der Weg der Geschichte, der Staaten und der Menschheit zeigt den Heilsplan der Vorsehung, der Erziehung des Menschengeschlechtes. Hier ist die Geschichtsdiagnostik Hegels, die Krönung des Dualismus der deutschen idealistischen Philosophie überwunden durch das Ideal der inneren Stetigkeit und Harmonie, das sich aus dem Urbild der sündelosen Menschheit ergibt, wie es in Christus rein und erhaben als Maßstab und Weg für alle Zeiten unauslöschlich wiedererschienen ist.

Der Staatsmann, der Staatenlenker, der dies Urbild der Menschheit lebendig in sich tragen muß, hat immer zwischen zwei streitenden Ideen zu vermitteln, um eine höhere zu erzeugen, d. h. er hat den im Kampf des Lebens entsprungenen Gegensatz immer wieder aufzuheben, nicht auszulöschen, und den Weg zum Ziele zu bewahren. Die Staatsidee ist ewiges Leben, die Erstarrung des Staatsgedankens, nämlich die Entfremdung von Theorie und Leben, von Begriff und Idee, bedeutet den Tod. Wo immer Gewalt einsetzt, ist eine Erstarrung eingetreten, ein Aufgeben des einen großen Zieles, ein Verrat an der Heiligkeit des Lebens. Revolutionen sind immer das Zeichen einer Abirrung vom Ziele, Schwankungen um den Weg und der Versuch, ihn wiederzugewinnen: wo der Blick auf das Ewige verloren ging, vergebliche Mühe. Der politische Instinkt eines Staatsmannes ist also nichts anderes als das Leben der Idee

in ihm, und das bewußte Schaffen aus der Idee ist die Erfüllung des Gesetzes der Welt, des göttlichen Willens. Der wahre Staatsmann kann nur ein religiöser, vom reinen Urbild der Menschheit in Christus erfüllter Mensch sein. Er ist über die Schwankungen der Parteien erhaben, denn er hat in sich selber alle Subjektivität, allen Eigenwillen, alle Willkür überwunden und lebt im Willen Gottes. Nur wer das große „Stirb und Werde“ ganz durchkämpft hat, kann ein großer Staatsmann sein. Es ist, als ob Müller für Kleist das Thema zum Prinzen von Homburg gegeben hätte, wenn er sagt: „Ein junger Staatsmann oder Feldherr, der sich ausschließlich für die Jugendpartei erklärt, und jene Schranken, welche die Vorzeit errichtet hat, und welche die Partei der Alten in Schutz nimmt, durchbricht oder umwirft; der die Gewalt des Augenblicks, dieses Erbteil der Jugend, nun allein in sein Interesse zieht; der so agiert, als gäbe es nur diese eine Seite der Welt — : dem steht ein gefährvoller, schrecklicher Augenblick bevor, wo er die unvermeidliche Schwelle in das andere Alter, in die andere Seite der Welt betritt.“

„Der Souverän ist nichts anderes, als die Idee jenes großen Bundes, welchen das Volk ausdrückt.“ Das Volk aber, als die durch die religiöse Idee geheiligte Gemeinschaft mit gemeinschaftlicher Sprache, Sitte und einheitlichen Gesetzen, trägt in seiner Mitte den Regenten mit seiner Familie, die sichtbare Verkörperung der Souveränität. Das Christentum erst hat die bürgerliche Gesellschaft wiederhergestellt. Durch die Erlösungstat Christi ist die metaphysische Freiheit jedes einzelnen wiedergewonnen worden, auf der die wahre Gemeinschaft gegründet sein muß, denn sie ist das Gegenteil der Willkür, sie wurzelt in Gott, dem lebendigen Gesetz der Welt. Auf ihr ist das eheliche Verhältnis der christlichen Gatten aufgebaut, und dies Verhältnis ist das Schema der Gesetzgebung überhaupt. Die römische Gesetzgebung kannte nur die väterliche Gewalt; sie zeichnet den Gegensatz des Heidentums zum Christentum, ist starr und einseitig und umfaßt nicht die ausgleichende Gerechtigkeit der Natur, nur das Recht, nicht aber die Liebe. Die Liebe ist das weibliche Element des Lebens. „Nach römischen Begriffen stand der Souverän als oberste Zwangsgewalt über dem Staate. Keine Reaktion der Unterworfenen gegen den Beherrscher ist möglich, deshalb auch keine Freiheit. . . . Nach echt feudalistischen Vorstellungen steht der Herrschende in der Mitte seiner Pairs: er ist der weltliche Repräsentant des leben-

digen Gesetzes oder Gottes . . . der Distributor der Gnade, die aus einer höheren Hand in seine Hände gelegt ist." Menschliche Willkür ist ausgeschaltet, die Unterwerfung unter den Willen Gottes ordnet und bindet den Staat. Müller schließt: „Nur die Religion, die Mutter aller Ideen, kann den Staaten den Lebensgeist wiedergeben, der aus ihnen gewichen ist: dies ist der Grundgedanke meiner ganzen Betrachtung.“ Aus demselben Geiste lebt und handelt der Große Kurfürst im Prinzen von Homburg.

Mit der Kritik des rationalistisch-mechanistischen Staatsbegriffes der Aufklärung wandte sich Müller auch gegen die Regierungsweise Friedrichs des Großen und zeichnete die Bedeutung dieser Persönlichkeit in der Geschichte Preußens. Friedrich war seinem Volke durch den französischen Geist seiner Erziehung entfremdet, und die Aufklärung hatte ihm die tiefsten Quellen des Volkslebens verschlossen. Den erhabenen Sinn des *vox populi, vox dei* kannte Friedrich nicht mehr, der Begriff des Rousseauschen *volonté générale* war an seine Stelle getreten. So mußte sich das Edelste der Menschheit in das Privatleben flüchten, ja Friedrich selbst führte die Trennung zwischen dem öffentlichen und dem privaten Leben durch und schnitt so den Lebensfaden ab zwischen Staat und Volk und Fürst und Volk. In seinen im Winter 1810 zu Berlin gehaltenen Vorlesungen „Über König Friedrich II. und die Natur, Würde und Bestimmung der preußischen Monarchie“ sucht Müller die in Friedrich als dem Opfer seines Zeitalters liegende Tragik zu zeigen. Dem republikanisch gestalteten Privatleben trat das öffentliche monarchistisch gestaltete gegenüber unter dem Gesichtspunkte der Subordination, deren Grund nicht mehr eine religiöse Idee, sondern Friedrichs überragende Persönlichkeit war. An die Stelle der altpreußischen Ständeverfassung setzte Friedrich ein französisches Surrogat und an die des Geschlechtsunterschiedes von Natur trat ein künstlicher Rangunterschied im Privatleben. Das organisch Gewachsene verschwand und das mechanisch Gemachte erschien. Über dem altfränkischen Hof- und Adelsleben mußte Friedrich ein fremdes französisches zu errichten suchen. Seinem Leben fehlten die Frauen, damit auch der ausgleichende und versöhnende Geist des weiblichen Wesens in seiner Staatsauffassung. Die Sitte als „unsichtbare weibliche Gesetzgebung“ war ihm fremd, und ohne entschiedene Gottesliebe mußte er die Menschen verachten. „Das nenne ich Einsamkeit und Zölibat des Herzens“, sagt Müller.

Die Veranlagung eines Volkes zu ewiger Nationalität aber läßt sich beurteilen nach der Bedeutung der Frauen im gesellschaftlichen Leben.

Friedrich der Große gehört viel mehr Europa als dem preußischen Staate insbesondere an, sagt Müller in den „Elementen“, er ist diejenige Erscheinung in der Weltgeschichte, „die nach den verschwundenen Institutionen des Mittelalters, nach dem aufgelösten religiösen Verbande der deutschen Völker notwendig folgen mußte“. Eben deshalb, weil keine lebendige Persönlichkeit mehr in den Staatsformen, wie einst in den alten Standesunterschieden zu finden ist, so werden von dem dürrn Zeitalter „heerführende Personen“ herbeigezwungen. So wurde der preußische Staat der Ausbau des Individuums, welches wir Friedrich II. nennen, während die auf der Grundlage der christlichen Religion gebildeten Staaten des Mittelalters der Ausbau des Individuums Christus waren.

Weil nun aus dem Geiste der Religion das Staatswesen erneuert und aus der Kraft und dem Gemüte des Volkes die preußische Armee reorganisiert werden sollte, deshalb habe Friedrich Wilhelm III., so führte Müller am 24. Januar 1809 in der 17. Vorlesung der „Elemente“ aus, die Kabinettsorder vom Jahre 1799 erlassen: „Die bekannte und dem großen Haufen der Kunstfreunde und gebildeten Dilettanten unserer Zeit unverständlich gewesene Kabinettsordre an die Akademie der Künste, worin der König seinen Wunsch äußerte, viel lieber Gegenstände aus der älteren vaterländischen Geschichte als aus der griechischen und römischen Mythologie behandelt zu sehen, ferner sein beständiger Drang, neben dem Ruhme Friedrichs des Zweiten auch den viel nationaleren des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm und älterer Helden des brandenburgischen Hauses geltend zu machen — : alle diese Umstände beweisen, wie richtig der König fühlte, daß Friedrich der Zweite . . . dennoch eine Art von Scheidewand bildete zwischen den eigentlichen Ahnherren der preußischen Monarchie und ihren Enkeln.“

Durch Adam Müller ist Kleist unmittelbar zur Wahl des Stoffes für sein neues vaterländisches Schauspiel bestimmt worden. Daneben kommen die bisher als wesentlich angenommenen bildlichen Anregungen durch Chodowieckis Stich vom Jahre 1790 und Kretschmers 1800 in Berlin ausgestelltes Gemälde von der Schlacht bei Sehrbellin kaum in Frage. Der Vorlesung Müllers vom 24. Januar gingen offenbar ausführliche mündliche Besprechungen der beiden Freunde

voraus, und Kleist hat vom 2. Januar 1809 an Quellenwerke zur Schlacht bei Fehrbellin aus der Dresdner Bibliothek entliehen.

Die über den Prinzen von Homburg, den fröhlich-verwegenen Reitergeneral, und die Schlacht bei Fehrbellin umlaufende Legende faßte Friedrich der Große in den *Mémoires pour servir à l'histoire de la Maison de Brandebourg 1751* folgendermaßen zusammen, und so hat Kleist sie gelesen: „Prinz Friedrich II., Landgraf von Hessen-Homburg, mit dem silbernen Bein, hatte den Auftrag, mit sechzehnhundert Reitern die schwedische Stellung zu erkunden, ließ sich aber von seiner tapferen Hitze in ein Gefecht fortreißen, das verhängnisvoll geworden wäre, hätte nicht der Kurfürst schleunige Hilfe geleistet; doch war es unmöglich, den Feind zu verfolgen und die Fehrbelliner Brücke zu erobern. Auf dem glorreichen Schlachtfeld verzieh der Kurfürst dem Prinzen, daß er so leichtsinnig das Heil des ganzen Staates aufs Spiel gesetzt habe: „Wenn ich Euch nach der Strenge des Heergesetzes richtete, hättet Ihr Euer Leben verwirkt; aber da sei Gott vor, daß ich den Glanz dieses Glückstages bes Flecken sollte mit dem vergossenen Blut eines Prinzen, der eins der vornehmsten Werkzeuge meines Sieges war.“

Kleist kannte wohl auch die Geschichte des Streites zwischen dem Diktator L. Papirius Cursor und seinem Reiterobersten Q. Fabius Rullianus, wie sie Livius aus dem zweiten Samniterkriege erzählt: der „ungezügelter Jüngling“ erringt, das religiöse Gesetz mißachtend, in Abwesenheit des Diktators einen völligen Sieg. Der Diktator aber verurteilt ihn zum Tode. Der Oberst flieht nach Rom, um Hilfe zu suchen, und der Senat wie die Offiziere nehmen für ihn Partei. Aber L. Papirius Cursor überzeugt sie von der Würde und Unerbittlichkeit des Gesetzes, und der junge Troßkopf findet erst Gnade, als er sich reuig zu des Diktators Füßen wirft. Boivin du Villars, der Sekretär des französischen Marschalls Brisac, erzählt in seinen „*Mémoires*“ (1607) die Geschichte eines jungen Adligen Boisson, die Kleist bei seiner ausgedehnten Lektüre in einem französischen Lesebuch gefunden haben kann: Boisson, ein Verwandter des Feldherrn, erstürmte, die strategische Vorbereitung mißachtend und ohne das Trompetensignal abzuwarten, Montferrat. Auf Befehl des Marschalls wurde er verhaftet und vom Kriegsgericht zum Tode verurteilt. Die Obersten baten um das Leben des jungen Helden. Er fand überraschende Begnadigung und erhielt eine gol-

dene Kette zum Lohne für seine Tapferkeit, nachdem der Marschall aufs schärfste die jugendliche Unbesonnenheit verurteilt hatte. Die goldene Kette wie die Eroberung der feindlichen Fahnen spielen eine auffallende Rolle, wie im Homburg. Freilich fand Kleist in seiner eigenen Zeit Beispiele die Fülle für Insubordinationen und deren Verurteilung durch den König. So wurde im Jahre 1808 Karl von François wegen eines Insubordinationsvergehens zum Tode verurteilt. Der König bestätigte den Spruch, ließ den jungen Offizier auf den Richtplatz führen, ihm die Augen verbinden und begnadigte ihn im letzten Augenblicke. Friedrich Wilhelm III. war nach dem Urteil Napoleons ein Politiker, „der sich von Natur unter die Notwendigkeit fügte“ und nicht duldete, daß die jungen Patrioten nach der „Ordre des Herzens“ eigene Handstreichs ausführten. An den damaligen Oberbefehlshaber in Schlessien, den Grafen von Goezzen, der mit Kleists Freunden Ernst von Pfuel und Adam Müller in Dresden zu Anfang des Jahres 1809 in Verbindung stand, richtete der König am 12. März 1809 aus Königsberg ein Handschreiben, in dem er seinen ausdrücklichen Willen in der Frage der nationalen Erhebung kund tat. Patriotische Wallungen, heißt es da, müssen „durch Klugheit geleitet“ sein und dürfen nicht zur Unzeit ausbrechen. „Hierüber geziemt es keinem als mir allein zu entscheiden, und unverantwortlich und strafbar erscheinen die, die meinen Befehlen nicht nachleben. Kommt es also zum Kriege zwischen Österreich und Frankreich, so verlange ich, daß . . . durchaus Ruhe und Ordnung erhalten werden, und kein Eklat aus unzeitigem Eifer, an dem Kriege gegen Frankreich teilzunehmen, ausbreche. Ich gebe Ihnen hierzu den gemessensten und genauesten Befehl, und sind Sie mir mit Ihrem Kopf dafür verantwortlich, denn ich kann und werde keine Anarchie in meinem Lande dulden, solange ich an der Spitze desselben stehe. Sie haben diese meine Willensmeinung aller Orten direkte oder indirekte wissen zu lassen, da, wo es, um meiner Absicht zu entsprechen, von Ihnen wird nötig befunden werden. Kraft, Mut, und aber ebenso wesentlich Gehorsam bezeichnen den wahren Patrioten, der seine Privatmeinung und Ansicht stets dem letzteren aufzuopfern gewillt sein muß.“

Alles Stoffliche hat Kleist in dramatisches Eigengut verwandelt. Schon im Frühling 1809 war die erste Traumszene, mit ihr aber wohl auch die ganze Idee des Schauspiels gefaßt. So fragt er im

Aufsatz „Was gilt es in diesem Kriege?": „Gilt es den Ruhm eines jungen und unternehmenden Fürsten, der, in dem Duft einer lieblichen Sommernacht, von Lorbeern geträumt hat?“

Mehr noch als bei der Wahl des Stoffes war Heinrich von Kleist bei der Konzeption der Idee seines neuen vaterländischen Schauspiels durch Adam Müller bestimmt. Nur die Religion, hatte Müller erkannt, ist imstande, als Trägerin des wahren Lebens überhaupt ein nationales Leben, wie eine nationale Kunst zu schaffen. Durch die Erscheinung Christi in der Welt ist eine völlige Neuordnung des Lebens eingetreten, das Urbild des Menschen ist wieder gefunden, das Ebenbild Gottes, wie Gott selbst es sich einst erschaffen hatte zu seiner Verherrlichung. Nun gibt es aber auch keine unbestimmte Sehnsucht mehr und kein Suchen ohne Finden, weil das absolute Maß für alle Ewigkeit festgesetzt und der Weg jedem einzelnen wie der ganzen Menschheit vorgezeichnet ist. Christus hat den Tod besiegt und ein neues Leben in Verklärung und Schönheit gebracht. So ist auch für alle Ewigkeit das absolute Vorbild für jedes Kunstwerk gewonnen: die Geschichte des Lebens, Leidens und Sterbens wie der sieghaften Auferstehung und glorreichen Himmelfahrt Christi gibt das absolute Maß für die jemals mögliche Inhaltsfülle wie für die formale Größe jedes Kunstwerks. Von dieser Einsicht geleitet, verkündet Müller in der neunzehnten seiner Vorlesungen über die dramatische Kunst, wo er „vom religiösen Charakter der griechischen Bühne“ spricht, daß wieder eine religiöse und nationale Tragödie kommen müsse, die zum religiösen Feste erhoben werden könne, weil erst durch die christliche Religion ein Volk wahrhaft zur Nation erhoben werde. Das Altertum schritt in der Todesverachtung durch religiöse Erschütterung bis an die Grenzen der neuen Wirklichkeit des ewigen Lebens: mit der Todesbesiegung durch Christus ist diese Wirklichkeit erst wieder in die Welt gekommen. Im Siege über den Tod sind die Pforten des Paradieses wieder erschlossen, die große Wandlung des irdischen Lebens ist vollzogen, und die Ewigkeit wölbt sich in strahlender Unendlichkeit über der irdischen Welt. Jetzt ist der ursprüngliche Sinn aller Kunst und das Ziel der sie schaffenden Sehnsucht geoffenbart: die himmlische Verklärung des irdischen Lebens. Der Weg Christi auf Erden zu dieser Verklärung ist auch der Weg der Kunst wie jedes Menschen, der ins ewige Leben eingehen will. Die Tragödie Christi auf Erden

ist also das heilige, erhabene Vorbild für jede noch mögliche Tragödie, und durch sie ist in der Wandlung des irdischen zum ewigen Leben auch die höchste Form der Tragödie schon bestimmt: sie ist die Tragödie schlechthin, die Tragödie des Gottmenschen. Durch den Kreuzestod Christi und seine Auferstehung sind alle Menschen zum ewigen Leben erlöst. Die Kunst aber hat es gerade mit dem Ewigen, Unsterblichen, nicht mit dem Vergänglichen zu tun. Nicht das Zufällige, Einmalige interessiert sie, sondern was durch die Wandlung im Glauen aufgeht als die unsterbliche Seele. Die Geschichte einer Seele wird zum Inhalt des verklärenden Kunstwerks, wie die Geschichte eines Volkes oder der Menschheit. Im nationalen und historischen Schauspiel nun wird der Geist eines Volkes, verklärt und verewigt in seinem Helden, gefeiert. Der historische Held wird noch einmal gerufen aus der Ewigkeit, damit an der Geschichte seines Lebens und seinem Sieg über den irdischen Tod jeder einzelne sich erbaue und erhebe als dem Vorbild seines eigenen Lebensweges. Der Held ist den Weg des Erlösers auf Erden gewandelt, den Kreuzweg des Heilandes, und ist so selbst zum Heiligen geworden. Mit ihm soll sich in jedem einzelnen das Volk als Gemeinschaft erheben und nach seinem Vorbilde sich wandeln zur heiligen Gemeinschaft im Geiste des Christentums. Der im Kunstwerk wieder erstandene Held der Geschichte — das ist das „Auferstehungsmoment“ Adam Müllers — soll noch einmal seinen Lebensweg gehen, d. h. er soll zeigen, wie er einst nach dem Vorbilde Christi am Ölberge die Angst vor dem irdischen Tode besiegt hat durch die Aufgabe seines eigenen Willens und die Hinnahme des Willens des ewigen Vaters, des Gesetzes der Welt. Das ist das „höhere Todesmoment“, das höhere deshalb, weil hier das Sterben des alten sündigen Adams und das Geborenwerden des neuen auf dem Wege der Nachfolge Christi vorgeführt werden soll, nicht etwa bloß der irdische Tod des Helden, mit dem die wahre Kunst nichts zu tun haben kann, weil sie erst jenseits seines Reiches beginnt. Dies höhere Todesmoment schließt die innere Wandlung des Helden ein, wo die himmlische Welt sich ihm auftut und die Gnade herniederkommt und ihn speist mit der Kraft des ewigen Lebens in Christus, entsprechend dem Geheimnis der Wandlung in der heiligen Tragödie des Messopfers. So wird der wiedergeborene Mensch durch die Nachfolge auf der Siegesbahn Christi wie vorher auf seiner

Todesbahn emporgeläutert zum Heiligen, und als solcher erfährt er das dritte wunderbare Moment nach dem Vorbilde der glorreichen Himmelfahrt Christi: das „Himmelfahrtsmoment“, wo er eingeht in die ewige Verklärung.

In Goethes Egmont sieht Adam Müller die ersten Spuren einer solchen kommenden historisch-nationalen und religiösen Tragödie angezeigt. Der „dramatische Todesmoment des Egmont“, sagt er, fällt dahin, wo zu Ende des fünften Aktes Ferdinand, Albas Sohn, ihm beweist, daß alle Wege, ihn aus dem Gefängnis zu befreien, abgeschnitten seien, und Egmont, mit dem Fuße stampfend, ausruft: „Keine Rettung!“ Da beschleicht Wehmut seine Brust: „Süßes Leben! schöne, freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens! Von dir soll ich scheiden!“ ruft er aus. Als aber Ferdinand in unbändigen Schmerz ausbricht, fühlt Egmont plötzlich den Kontrast zwischen dem „monologischen“ d. h. bloß subjektiven, ichhaften Schmerz des Freundes, und seinem eigenen, „dramatischen“ Schmerz, indem er überwunden hat, indem ihm plötzlich die höhere Bedeutung und Wirkung seines Todes aufgeht. Jetzt weiß sich Egmont unsterblich und „Siegeshymnen begleiten seine Himmelfahrt“. Freilich, das Himmelfahrtsmoment ist hier eine kühne Vorwegnahme Adam Müllers, denn das Ende Egmonts ist keine wahre Himmelfahrt im christlichen Sinne. Goethe selbst hat sich im „Egmont“ noch längst nicht so weit geläutert, um die ungeheure Kluft zwischen der Willkür des Freigeistes und der demütigen Unterwerfung des christlichen Helden, oder gar des Heiligen, unter den Willen Gottes, das Gesetz der Welt, im Zeichen des Kreuzes, zu erkennen und aus dieser Einsicht die gewaltige tragische Wandlung, das „Stirb und Werde“, zu gestalten. So läßt er dem Egmont im Traume von Freiheit und Unsterblichkeit die Freiheit in der Gestalt Klärchens, „in himmlischem Gewande, von einer Klarheit umflossen“ erscheinen! Einen Lorbeerkranz hält sie in ihren Händen, sie neigt sich zu ihm nieder, um ihn als Sieger und Befreier zu krönen — da weckt ihn kriegerische Musik, die rauhe Wirklichkeit. Er greift nach seinem Haupte um den Kranz zu fühlen, Traum und Wirklichkeit vermengen sich ihm: „Die göttliche Freiheit, von meiner Geliebten borgte sie die Gestalt.“ „Ich sterbe für die Freiheit“, ruft er aus, er sieht sich als den Befreier der Niederlande, für die er nun als Opfer fällt: „Braves Volk! Die Siegesgöttin führt dich an!

Und wie das Meer durch eure Dämme bricht, so brecht, so reißt den Wall der Tyrannei zusammen, und schwemmt ersäufend sie von ihrem Grunde, den sie sich anmaßt, weg!"

Die Freiheit Egmonts ist die nicht, die den einzelnen wie die Völker wahrhaft freizumachen vermag. Klärchen, die Selbstmörderin, Egmont, der sich leichtsinnig über die Gesetze der Welt erhebt — sie verkünden die wahre Freiheit nicht. Egmont stirbt als Freigeist, als Feind der Ordnung und des Gesetzes, in seinem ichhaften Willkürtraum befangen.

Auf „Egmont“ folgt Goethes „Iphigenie“. Orest ist der Freigeist des 18. Jahrhunderts im antiken Gewande des unerlösten Heiden, der nicht glauben kann. Durch das Gebet der Priesterin Iphigenie wirken die Götter seine Erlösung. Er selbst bleibt dabei passiv und leidend — entsprechend der Goetheschen Gefühlsreligion mit dem Weibe als der Erlöserin. Aber ohne die aktive Mitwirkung des zu Erlösenden selbst ist in Wahrheit keine Erlösung möglich: der Wille, das Aufnehmen der Gottheit in den Willen des Menschen, ist hier ausgeschaltet. Ohne die willentliche Bejahung des Lebens aus dem Glauben an die Erlösung wird der Mensch krank an sich, das Gefühl für sich allein verwirrt und schwächt ihn. So folgt auf „Iphigenie“: „Tasso"! Hier schluchzt das ganze Erdenleid und Weh des Dichters selber mit, denn Tasso hat seine Seele, Tasso ist er selbst. Tasso läßt sich mit dem Lorbeer krönen, er träumt den Traum vom Paradiese auf der Erde — und muß an der Wirklichkeit zerbrechen. Da aber tritt ihm der gegenüber, den er am meisten gehaßt hat und der sich jetzt als sein einziger und wahrer Freund enthüllt: Antonio. Antonio ist das verkörperte Gesetz, die sichtbar gewordene Ordnung der Welt. An seine Brust muß der scheiternde Jüngling fliehen. So endet die Dichtung, in diesem höchsten tragischen Momente — dem höheren Todesmoment Tassos. Denn in diesem Augenblick, wo ihm alles Irdische zusammenbricht, geht ihm das Ewige auf, die wunderbare Wandlung vollzieht sich, in unendlichem Erbarmen zieht ihn Gott selbst an seine Brust. Wir hören die seligen verklärten Geister das Lied von der ewigen Liebe singen, und Tasso, der arme Dichter, wird verklärt im Augenblick des tiefsten irdischen Leides.

In diesem Augenblicke, wo Tasso wirklich scheitern soll, verlegt Goethe das unendliche Gefühl der tragischen Wandlung in den Zu-

Schauer selbst, damit jeder einzelne die Tragödie seines eigenen Ich wie die der ganzen Menschheit in Tasso mitempfinde und miterleide. Hier führt Goethe genau an die Schwelle, wo das Heilige, Ewige beginnt. Er entzündet in jedem einzelnen die ewige Lampe der göttlichen Liebe. Die Schlußzene des „Egmont“ ist eine freventliche Vorwegnahme der wahren Wandlung des Menschen, wie sie Tasso erfährt.

Genau da, wo Goethes Egmont schließt, läßt Kleist sein Schauspiel beginnen. Der Prinz von Homburg geht den Weg vom Egmont zu Tasso, und sein Zusammenbruch entspricht dem Zusammenbruche Tassos am Ende dieser Dichtung. Homburg aber erhebt sich im Zusammenbruche durch die Wandlung seines Lebens, und wie er zuerst gesunken ist, steigt er nun empor in herrlicher Verklärung. Damit ist Kleist weit über Goethe hinausgeschritten, und er erst hat die Dreiheit der von Adam Müller geforderten Momente wirklich geschaffen und damit die höchste Form der Tragödie erreicht. Was Müller als das höhere Todesmoment im Schlusse des Egmont erkennen wollte, den Willkür- und Freiheitstraum Egmonts, das wird für Kleist erst das Auferstehungsmoment, der Anfang, von dem noch ein weiter Weg zur wahren Wandlung ist. Egmont ist der politische Werther. Nach grenzenloser Freiheit strebt er und will die Schranken und Grenzen der Welt und des Gesetzes zerbrechen, wie Tasso, wie der junge Prinz von Homburg. Und deshalb muß alles, was sich ihm hierin entgegensetzt, ihm als Feind und Tyrann erscheinen. In Alba sieht Egmont nur den Tyrannen: „mich hat der Eingebildete beneidet; mich wegzutilgen hat er lange gesonnen und gedacht.“ So sieht auch Tasso in Antonio nur den Neider und Tyrannen, und so sieht ihn Homburg im Kurfürsten. Ihm mutet er zu, daß er ihn beseitigen wolle, weil er ihm die Hand Nataliens nicht gönne. Egmont krankt an seinem willkürlichen Ich, wie Werther, wie Tasso, wie Homburg. Sie alle unterlegen die Willkür, von der sie beherrscht sind, ihren wirklichen oder vermeintlichen Gegnern und werden irre an der ganzen Welt. Ein großer Zug der Entwicklung führt hier vom „Werther“ bis zum „Homburg“, und gerade an den Gegenspiellern, den Vertretern des Gesetzes, wird die Schönheit dieser Entwicklung erkennbar. Alba ist Egmonts wirklicher Feind, der kalte, fremde Vertreter des Rechtes, ohne verjöhnende Liebe. Antonio wird im Streite mit Tasso zu seinem wahrsten Freunde. Der Große Kur-

fürst aber ist des Prinzen treuester Freund und Vater von Anbeginn, mit göttlicher Liebe ihn leitend und führend.

Egmont, schon im Gefängnis, ohne Aussicht auf Begnadigung, träumt dennoch die Freiheit, denn er mißt die Welt nur an sich: „Dieses Urteil wäre nicht ein leeres Schreckbild, mich zu ängstigen, durch Furcht und Drohung zu strafen, mich zu erniedrigen, und dann mit königlicher Gnade mich wieder aufzuheben?“ Im gleichen frevelhaften Optimismus befangen, will Homburg seinem Freunde Hohenzollern, der, wie Ferdinand bei Egmont, beim Prinzen im Gefängnis erscheint, vom Kurfürsten versichern:

Nein, Freund, er sammelt diese Nacht von Wolken
Nur um mein Haupt, um wie die Sonne mir,
Durch ihren Dunstkreis, strahlend aufzugehn.

Aber kurz darauf folgt der furchtbare Zusammenbruch des jungen Tyrannen, notwendig zur Heilung und Rettung seiner kranken Seele, wie Antonio von Tasso sagt:

Er fühle sich gestraft! Und strafen heißt
Dem Jüngling wohlthun, daß der Mann uns danke.

Die Erscheinung der Freiheit in himmlischem Gewande mit den Zügen Klärchens im Traume Egmonts wird im „Tasso“ zu der ihn kränzenden Prinzessin, im „Homburg“ zu Natalie. Aber wie einen bangen „schönen Traum“ empfindet Tasso den überseligen Augenblick. Er fühlt, nur „Heldenstirnen“ sind würdig diesen Schmuck zu tragen, der Kranz wird ihm zur Last, Unheil fühlt er sich zusammenziehen und er betet:

O hebt ihn auf, ihr Götter, und verklärt
Ihn zwischen Wolken, daß er hoch und höher
Und unerreichbar schwebe! daß mein Leben
Nach diesem Ziel ein ewig Wandeln sei!

Unendlich, weiß Tasso in diesem Augenblicke, ist der Weg, der aus dem Dunkel und der Niederung des Erdenlebens hinaufführt zur seligen Verklärung, ewiges Wandeln nur führt zur paradiesischen Vollkommenheit. Diese Wandlung erfährt der Prinz von Homburg in einem Augenblicke, in dem nach dem ewigen Vorbilde des Erlösers am Ölberge sein vergängliches Ich stirbt und sein ewiges Ich geboren wird, so daß Hebbel sagen konnte, daß in dieser Dichtung „durch die bloßen Schauer des Todes, durch seinen herein dunkelnden Schatten, erreicht worden ist, was in allen übrigen Tragödien nur

durch den Tod selbst erreicht wird: die sittliche Läuterung und Verklärung des Helden.“ Nicht aber hat der moralisierende Hebbel die symbolische Größe und den religiösen Sinn der Dichtung erfaßt, und so hat er den Kranz, den der Dichter in den Traumszenen um sein Werk schlingt, als überflüssig erachtet.

Im Traumkranz der Dichtung aber liegt ihr Geheimnis und ihre religiöse Bedeutung beschlossen.

Ein Traum ist alles Leben für die im Dunkel der Erdnacht wandelnde Menschheit ohne die Sonne des Lebens in Christus. Der Mensch ist durch seine Überhebung im Paradiese der Sünde verfallen und krank an sich geworden. Nun wandelt er ichbefangen durch die Welt und ruft in die Nacht, aber das Echo äfft nur immer seine Stimme nach und er bleibt ohne Antwort, wenn nicht innen im Herzen ein Licht, eine Sonne aufgeht und ihm das verlorene Paradies, den Himmel wieder eröffnet. In seinem historischen Helden, im Prinzen von Homburg, führt der Dichter seinem Volke diesen Weg der Menschheit vor, damit jeder einzelne mit ihm gehe und sich wandle mit ihm, damit alle mit ihm zur herrlichen Erhebung und zur wahren Freiheit gelangen.

Der Garten des Schlosses zu Sehrbellin ist der Paradiesesgarten, wo „Levkojn und Nelken“ lieblich duften, aber Nacht ist es im Paradiese und traumwandelnd nur geht der Mensch in ihm, der junge Prinz von Homburg. Seine Augen sind geöffnet, aber er sieht nicht, sein Ohr ist gespannt, aber er hört nicht. Wie Adam wandelt er beim Sündenfalle, verliebt in sich und ganz nur in seinem Ich befangen. Er windet sich den Lorbeerkrantz des erträumten Ruhmes, denn er nimmt, der Überhebliche, den Lohn voraus für ungetane Taten. Wäre ein Spiegel in der Nähe, er würde ihm „eitel, wie ein Mädchen nahn“, denn wie Narziß, der sich im Quell bespiegelt, sieht der Sehend-Blinde nur sich und seine Willkürträume: „Stern-gucker . . . im Geist, Aus Sonnen einen Siegeskrantz ihm winden.“

Da öffnet sich das Tor des Schlosses, eine Lichtflut strömt heraus als ob die seligen Himmelsräume selber erschlossen wären, und wie Gott Vater, der Herr der Welten, erscheinen der große Kurfürst „mit der Stirn des Zeus“, die Kurfürstin, Natalie, die Geliebte seiner Seele, alle, die Homburgs Herzen teuer sind, als die verklärten seligen Geister. Und sie steigen die Schloßstreppe wie die Himmelsleiter hernieder, wunderbare Wohligkeit, das Vorgefühl der ewigen Glück-

seligkeit durchströmt den Prinzen, er träumt voraus den Traum des ewigen Lebens. Der Kurfürst aber hat einen Lorbeerkranz in der Hand — denselben, den eben der Prinz sich im Traume gewunden! — und mit ihm schreitet er auf Homburg zu, schlingt seine goldene Kette, die er am Halse trägt, um den Kranz und reicht ihn Natalien. „Hoch auf, gleich einem Genius des Ruhms“ hebt sie den Kranz, und der Prinz, in unermesslicher Seligkeit flüsternd: „Natalie! Mein Mädchen! Meine Braut!“ und: „Friedrich! Mein Fürst! Mein Vater!“ und: „O meine Mutter!“ streckt die Hände aus um den Kranz zu empfangen, zu der Geliebten Füßen will er sinken — aber wie der Duft über den Tälern vor eines Morgenwindes frischem Hauch zerfliehet, so weicht ihm die selige Schar, die Rampe wieder ersteigend, aus. „Endlos, bis an das Tor des Himmels“ dehnt sich die Treppe, vergeblich sucht der Träumer „Der Teuren einen ängstlich zu erhaschen“ — das Tor geht wieder auf, Blitze zucken hervor und verschlingen die selige Schar, rassend fällt das Tor zusammen — und wieder ist es die milde Sommernacht im Schloßgarten von Sehebellin mit dem träumenden Prinzen, der nun einen Handschuh in der Hand hält, das einzige Zeichen dafür, daß dies alles doch mehr als ein Traum gewesen sein muß.

Der Traum war Wirklichkeit. Von Hohenzollern, dem Freunde Homburgs, geführt, ist der Kurfürst mit der Hofgesellschaft in den Garten gekommen, um den Nachtwandler zu sehen. Erleuchtet, wie der allwissende Gott selbst, hat er, des Prinzen Seele in ihren geheimsten Wünschen erlauschend, seinen Traum erraten. Nach dem Kranze streckt der kühne Jüngling die Hände aus, nach der goldenen Kette, den Symbolen des Feldherrnruhmes und der erhabenen Macht des Gesetzes, ja nach Natalie selbst, dem Lohn für kommende Taten. Aber Kranz und Kette und Natalie entweichen, und das Tor des Himmels irdischer und ewiger Glückseligkeit schlägt zu vor dem kühnen Usurpator, und nur den Handschuh der Geliebten hält er in der Hand, ein Hohn auf das Stückwerk seines Tuns und sein freventliches Beginnen. Wie im göttlichen Gericht tönen ihm des Kurfürsten Worte entgegen:

Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg,
 Ins Nichts, ins Nichts! In dem Gefild der Schlacht
 Seh'n wir, wenn's dir gefällig ist, uns wieder!
 Im Traum erringt man solche Dinge nicht!

Auf den Anruf des zurückkehrenden Freundes fällt der Träumer wie ein Klotz erwachend zur Erde. Ein Stück Erde ist er selbst noch, nicht mehr, und in der kommenden Schlacht soll er beweisen, ob er seine Heldenträume zu verwirklichen vermag.

Man versammelt sich in einem Saal im Schloß. Feldmarschall Dörfling diktiert den Offizieren den Plan des Kurfürsten für die morgen gegen die Schweden zu schlagende Entscheidungsschlacht. Auch der Prinz als Führer der brandenburgischen Reiterei ist unter ihnen. Aber sein traumbefangener Sinn ist bei Natalie, die mit der Kurfürstin, zur Reise gerüstet, erschienen ist, um vom Landesherrn zu hören, wohin sie vor den Schweden in Sicherheit gebracht werden sollen. Den Handschuh im Kollet, ist Homburg wie gebannt im Anblick Nataliens. Traum und Wachen vermengen sich ihm. Als aber die heimlich Geliebte ihren Handschuh vermisst, schrickt er auf, er weiß sich kaum zu fassen. War der Traum also Wirklichkeit? Himmel und Erde fließen zusammen, er aber läßt den Handschuh fallen, wie ein auf der Tat ertappter Dieb.

Das Diktat des Schlachtplans hat Homburg überhört, beobachtet vom kopfschüttelnden Marschall. Und gerade an den Prinzen ist ein besonderer Befehl des Kurfürsten ergangen. Nur eines aber hat der Jüngling im Ohre behalten, es klang wie das Zeichen zur Verwirklichung seiner vermessenen Träume: „Dann wird er die Fanfare blasen lassen!“

Man bricht auf, sich zur Schlacht durch einen kurzen Schlaf zu erquicken. Ernst mahnend tritt der Kurfürst selbst noch zu Homburg:

Herr Prinz von Homburg, dir empfehl' ich Ruhe!
 Du hast am Ufer, weißt du, mir des Rheins
 Zwei Siege jüngst verscherzt; regier' dich wohl,
 Und laß mich heut den dritten nicht entbehren,
 Der Mindres nicht, als Thron und Reich, mir gilt!

Aber der Prinz träumt weiter den Traum von Glanz und Glück und Ruhm, er sieht sich nur in der Welt und die Welt in sich. Die Sterne will er vom Himmel reißen — und geht, sich selbst sein tiefstes Unglück zu bereiten.

Der Schlachttag bricht an, vom alten Obersten Kottwitz, dem treuen Kriegskameraden des Prinzen, begrüßt:

Ein Tag, von Gott, dem hohen Herrn der Welt,
 Gemacht zu süßerm Ding', als sich zu schlagen!

Die Sonne schimmert rötlich durch die Wolken,
Und die Gefühle flattern, mit der Lerche,
Zum heitern Duft des Himmels jubelnd auf! —

Kottwitz hat die Reiterei aufgestellt auf der Ebene beim Dorfe Hackelwitz, „fern außer dem Kanonenschusse“. Nach des Herrn „ausdrücklichem Befehl“ ist sie bestimmt, erst in die Schlacht einzugreifen, wenn die Schweden, auf ihrem linken Flügel durch den Obersten Hennings vom Brückenkopf am Rhynfluß abgeschnitten, von Hennings und Truchß gedrängt, sich auf ihren eigenen rechten Flügel stürzen, und so, in völlige Verwirrung gebracht, in den hinter diesem Flügel liegenden Sümpfen aufgerieben werden können.

Da tritt der Prinz auf. Er ist, im Traum seines kommenden Ruhmes befangen, in der Nacht vom Pferde gestürzt und hat sich leicht verletzt. Immer klingt ihm im Ohr: Dann wird er die Sanfare blasen lassen! Eines aber hat er noch nicht vergessen trotz aller Vermessenheit: den Herrn der Welt über den Wolken. Im nahen Dorfkirchlein hat er gebetet um den Sieg. Freilich vor allem seinen Sieg. Doch kann er sich noch beugen.

Die Schlacht hebt an. Sie verläuft ganz nach dem Plane des Kurfürsten. Verwundert aber steht der Prinz auf dem Hügel mit den Seinen. Ihm dreht sich alles im Kopf herum. Denn verkehrt wie sein Sinn ist, hat er auch den überhörten Schlachtplan nicht im Kopfe, er lebt noch in vergangenen Gefechten. Da ertönt Siegesgeschrei in der Ferne. Darauf allein hat Homburg gewartet. Sanfaren klingen ihm im Ohr. „Auf! laß Sanfare blasen!“ ruft er dem Kottwitz zu. Er überhört die Einwürfe der Freunde, die Mahnung, daß der ausdrückliche Befehl des Kurfürsten für den Eingriff der Reiterei in die Schlacht abzuwarten ist. Der Widerstand reizt nur des raschen Jünglings Ungeduld, er wird zum Tyrannen und reißt dem ersten Offizier, der, im Hinblick auf das Kriegsgesetz, sich zu dem Ausruf hinreißen läßt: „Nimm ihm den Degen ab!“ selbst den Degen vom Leibe und läßt ihn gefangen abführen ins Hauptquartier. Dann stürmt er mit den Reitern in die Schlacht.

Aber unerwarteter Widerstand setzt sich den Kühnen entgegen: sie sind zu früh daran mit ihrem Angriff. Wie eine Saat geknickt stürzen sie, von den schwedischen Kugeln getroffen. Da erblickt man den Kurfürsten. Herrlich reitet er auf seinem weithin sichtbaren Schimmel den Schweden entgegen. Auf ihn nun richten sich alle

Feuerschlünde — er stürzt, zu Tode getroffen. Unermeßlicher Schmerz packt da des Prinzen Herz wie die Herzen der Treuen. Aufs neue stürmen sie vor und erringen den herrlichsten Sieg. Nur der Brückenkopf am Rhyn, vom Obersten Hennings wegen des voreiligen Angriffs des Prinzen nicht mehr erreicht, rettet die Schweden vor der völligen Vernichtung. Der Plan des Kurfürsten ist in seiner letzten Auswirkung durch des Prinzen Eigenwillen vereitelt. —

Eine Bauernstube. Die hohen Frauen haben auf die Nachricht vom Siege die Reise abgebrochen. Da kommt die Meldung vom Tode des Kurfürsten. Auf die höchste Freude folgt der tiefste Schmerz. Der Prinz tritt auf, im Innersten erschüttert. Jauchzend hätte er sein Leben für das des Kurfürsten gegeben. Das Glück hat ihn gerettet. Ihn ruft es nun zum Handeln auf, die Würfel sind für ihn gefallen. Er wird nun das Erbe des großen Friedrich von der Mark antreten und an Nataliens, der Verwaisten, Seite will er den Schweden troßen und die Marken befreien. So ist das Leben. Ritterlich und kühn wirbt Homburg um der Geliebten Hand, und was einst heimlich glühende Neigung war, wird nun zur erhabenen Pflicht.

Aber der Kurfürst ist nicht tot. Eine glückliche Täuschung also hat den übermenschlichen Mut der Reiterei entfacht und den zaudernden Sieg noch herrlich an die märkischen Fahnen geheftet. Wer aber vermag zu sagen, ob des Kurfürsten Plan wirklich zu Ende geführt worden wäre ohne den frühzeitigen Angriff des Prinzen? Ob nicht Homburg allein, getrieben von der Ordre des Herzens, den richtigen Augenblick der Entscheidung erfaßt hat? Das Glück, das Kind des Augenblicks, hat ihm gewinkt und er hat sein Zeichen verstanden. Das ist die wahre Kunst des Lebens!

Die rührendste Geschichte von der Opferung eines treuen Dieners für seinen Herrn, vom Stallmeister Groben, wird nun berichtet. Der auf seinem Schimmel gegen den Feind anreitende Kurfürst war das lockende Ziel für die feindlichen Kugeln. In der höchsten Gefahr mußte Groben den Herrn unter dem Vorwand, sein Pferd werde scheu, zur Besteigung seines Fuchsen zu bewegen, während er selbst den Schimmel nahm. Im nächsten Augenblicke riß eine schwedische Kugel den Treuen mitsamt dem Pferde nieder. In tiefer Rührung beneidet Homburg den Edlen um sein Los. Ihm aber winkt nun das Leben, herrlicher, als er sich's je geträumt. Auch er hat sich ja dem Herrn geopfert, und wenn es eine Täuschung war, so hat sich

das schelmische Glück zum Schein des Unglücks bedient um ihn groß zu machen und mit Ruhm zu kränzen. Wer könnte höher steigen als er auf der Woge des Glückes?

Der Kurfürst ist in Berlin, wird berichtet. Graf Horn, der schwedische Gesandte ist eingetroffen und ein Waffenstillstand ist ausgerufen worden. Nun kann der Friede erfolgen. Homburg aber wird als Sieger gefeiert und geschmückt und vom Kurfürsten mit der Hand Nataliens belohnt werden! Alle Seligkeit empfindet der Jüngling schon voraus, den Sternenreigen sieht er über sich zum ewigen Ruhme kreisen, und überschaumend im Genuß des höchsten Augenblicks seines Glücksgefühles ruft er aus:

O² Cäsar Divus!

Die Leiter seh' ich an, an deinen Stern!

Es ist zu Berlin im Lustgarten vor dem alten Schloß. Die Schloßkirche ist festlich erleuchtet, und auf einem prachtvoll geschmückten Katafalk wird die Leiche Frobens aufgebahrt. Der Kurfürst tritt auf:

Wer immer auch die Reiterei geführt,
Am Tag der Schlacht, und, eh' der Obrist Hennings,
Des Feindes Brücken hat zerstören können,
Damit ist aufgebrochen, eigenmächtig,
Zur Flucht, bevor ich Ordre gab, ihn zwingend,
Der ist des Todes schuldig, das erklär' ich,
Und vor ein Kriegsgericht bestell' ich ihn.
— Der Prinz von Homburg hat sie nicht geführt?

Der Prinz, wird ihm zur Antwort, kann die Reiterei nicht geführt haben, denn er ist vor der Schlacht gestürzt und hat sich verwundet. Darauf der Kurfürst:

Gleichviel. Der Sieg ist glänzend dieses Tages,
Und vor dem Altar morgen dank' ich Gott.
Doch wär' er zehnmal größer, das entschuldigt
Den nicht, durch den der Zufall mir ihn schenkt:
Mehr Schlachten noch, als die, hab' ich zu kämpfen,
Und will, daß dem Gesetz Gehorsam sei.

Kaum hat er ausgesprochen, erscheint der Prinz: in höchster Siegerfreude, mit hochrot glühenden Wangen, umgeben von Kottwitz und den anderen Kameraden, von der „Ordre des Herzens“ nur hergeführt, ganz eingehüllt in die Masse der eroberten schwedischen Fahnen, von denen er selber drei der schönsten trägt. Und in der Vorausnahme des erhabensten Augenblicks seines Lebens, der nun

folgen muß, legt er die Fahnenpracht dem Herrn mit triumphierenden Gebärde zu Füßen. Der Kurfürst fragt ihn kühl, ob er die Reiterei geführt habe in der Schlacht? Mit großen Augen sieht der Prinz ihn an, als wollte er fragen, ob der Kurfürst träume? Der aber befiehlt in kurzem Tone:

— Nehmt ihm den Degen ab. Er ist gefangen.

Als ob alle Teufel der Hölle ein Hohngelächter aufschlügen, ist es dem Prinzen:

Träum' ich? Wach' ich? Leb' ich? Bin ich bei Sinnen?

.....
Helst, Freunde, helst! Ich bin verrückt.

Indessen wendet sich der Kurfürst zu Kottwitz und zu den anderen Freunden. Sie alle sind so betroffen, daß ihnen die Sprache versagt. Es gibt hier nichts einzuwenden. Kottwitz nimmt die Fahnen auf, auch die des Prinzen, und trägt sie zur Kirche auf des Herrn Befehl, eingeschüchtert durch die Majestät des Gesetzes.

Homburg aber ist wie aus den höchsten Himmeln in die unterste Hölle gestürzt. So stürzte er um auf den Anruf Hohenzollerns im Paradiesgarten seines nächtlichen Traumes. Unendliche Klüfte tun sich auf zwischen ihm und dem, dem er noch eben freudig sein Leben geopfert hat. Oder hat er das nicht getan? Ist denn alles nur Blendwerk der Hölle?

Sind denn die Märkischen geschlagen worden?

fragt er, wie ein kleiner Junge vor einem zerbrochenen Krüge stehend. Da aber kommt ihm die Erleuchtung:

Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen.

Um einer erbärmlichen Laune willen, weil nicht alles am Schnürchen gegangen ist, wie er sich's gedacht hat, will der Kurfürst nun dem jungen Helden, dem Sieger von Sehrbellin seine ganze Macht zu spüren geben! Ein Tyrann, ein hartherziger, kleiner, jämmerlicher Pedant. Das Leben eines Helden für einen Lebensfeind, einen Knechter alles Freien und Kühnen!

Der Prinz hat sich hinter den Schild der Erfolgsmoral zurückgezogen. Der Augenschein ist für ihn und gegen den Kurfürsten. Homburg hüllt sich in seine jugendliche Enttäuschung ein, und das rasche Herz beginnt sich zu verhärten, gefährlich, unlöslich, wenn nicht ein Wunder geschieht. Finsternis senkt sich nieder, sein Blick

beginnt sich zu umschleiern, dumpf wühlt und grollt in ihm die Bitterkeit, der schwarze Haß erhebt seine Frage. Was Homburg im Kurfürsten sieht, das ist er selbst: der Tyrann, der Eigenmächtig-Eigenwillige, der Gott und den Sternen trozt wie den Befehlen des Herrn. Wenn er auf diesem Wege weitergeht, ist er verloren.

Der Prinz sitzt im Gefängnis. Dem ersten Groll ist ruhigere Überlegung gefolgt, der Jüngling hat doch ein gutes Herz und vermag den Lockungen Satans zu widerstehen auf halbem Wege. Da kehrt sein alter Optimismus zurück, der Rausch und Traum, in dem alle Bedenken versinken. Der nächste Augenblick schon kann ihm die Befreiung bringen. Hohenzollern erscheint. Der Prinz geht freudig auf ihn zu:

— Nun, des Arrestes bin ich wieder los?

Der Freund aber, bleich im Gesicht, fragt ihn, ob er schon wen gesprochen. O nein, entgegnet der Prinz, was braucht es das? Sein Herz, sein Gefühl vom Kurfürsten sagt ihm mehr als alle Boten berichten können: „Gefehlt hast du“, wird ihm der Kurfürst sagen, wird ihm vielleicht „ein Wort von Tod und Festung sprechen“, dann aber mit königlich erhobener Stimme: „Ich aber schenke dir die Freiheit wieder —“ ja ihn vielleicht noch mit einem „Schmuck der Gnade“ lohnen.

War's denn ein todeswürdiges Verbrechen,
Zwei Augenblicke früher, als befohlen,
Die schwed'sche Macht in Staub gelegt zu haben?

Nie war der Prinz wortreicher als jetzt. Aber all das vermag eine leise innere Unruhe nicht zu ersticken. Erregt steht er auf und geht auf und ab. Der Kurfürst, der ihn liebt wie seinen Sohn, soll ihn der Kugel opfern?

Eh', sieh, eh' öffnet er die eigne Brust sich,
Und sprüht sein Blut selbst tropfenweis in Staub.

Hohenzollern folgt ihm mit prüfenden Blicken. Der Kurfürst, sagt er, hat nach dem Siegesfest in der Kirche, wo auf seinen ausdrücklichen Befehl Homburgs als des Siegers Namen von der Kanzel verkündet worden ist, das Todesurteil des Kriegsgerichts zur Unterschrift kommen lassen. Der Prinz wird unsicher. Noch einmal erhebt er sich in berauschter Verteidigungsrede. Wie ist diesem schönen Wahne beizukommen? Ein Gedanke blüht Hohenzollern auf. Er

hat den nächtlichen Träumer belauscht, so belauscht er auch jetzt seine Seele und ihre innerste Verstrickung. Wie, wenn der Kurfürst sich rächen wollte, nicht so sehr für die Mißachtung seines Befehls, als für die Kühnheit des Prinzen, nach Natalie seine Hand auszustrecken, ohne den Herrn um seinen Willen zu fragen, der mit Nataliens Hand gerade vom Schwedenkönig den Frieden erkaufen wollte? Hohenzollern hat ins Schlangenneß der Seele des Prinzen gestochen. Da fällt der Tor um, wie damals im nächtlichen Garten auf des Freundes Anruf. Der Willkürtraum des jungen Prometheus ist aufgedeckt!

O Freund! Hilf, rette mich! Ich bin verloren.

Auf den ersten Sturz des Prinzen beim Urtheil des Kurfürsten folgt dieser viel tiefere und traurigere: dem Kurfürsten mutet er zu, was er selbst als heimlichen Frevel in seinem Herzen getragen. Nun ist das ganze Kartenhaus des Traumes zusammengestürzt, und hilflos und nackt wie ein Bettler steht Homburg da, der Himmelsstürmer. Hohenzollern ist zum Versucher geworden. Aber nur so ist Homburg zu retten. Wenn er auf Nataliens Hand verzichtet, kann alles wieder gut werden. Wie ein hilfloses Kind folgt er dem Rate des Freundes. Zur Fürstin will er, zu ihren Füßen um Hilfe flehn.

Als Homburg das Gefängnis verläßt, ist er erstaunt, daß ihm völlige Bewegungsfreiheit gelassen ist, aber er begreift nicht, was der Kurfürst ihm damit sagen will und Hohenzollern ausspricht: „Die Fessel folgt dem Prinzen auf dem Fuße!“, d. h. die Fessel der Willkür, deren Gefangener er allein ist.

So kommt der Prinz zur Fürstin. Aufgelöst ganz in seiner Hilflosigkeit, ein erbarmungswürdiger Anblick. Er stürzt der hohen Frau zu Füßen, bittend um sein armes Leben. Der Menschheit ganzer Jammer bricht aus ihm, das Bild des Heldenjünglings verzerrt sich zur Grimasse, aus dem göttlichen Ebenbilde wird ein Fraß. Tiefer als der Ärmste der Armen sinkt der Sieger von Sehrbellin! Der Anblick des offenen für ihn bestimmten Grabes auf dem Wege zur Kurfürstin hat ihn ganz in Todesschauer aufgelöst wie den Feigsten der Feigen. Aber noch eine Steigerung gibt es in der schmachvollsten Schmach: Natalie, die Königin seiner Seele, zieht er mit sich in den Staub und gibt sie den Schweden preis, wie eine Ware, verkauft sie wie Judas den Herrn verkaufte — nur um ein Leben fortan noch fristen zu dürfen,

das dem blödesten unter den vernunftlosen Tieren nichts nachgeben wird. Wie ist es möglich geworden? Kann es sich hier wirklich nur um das irdische Dasein handeln, das er tausendmal in der Schlacht zu opfern bereit war, lachend dem Tode trougend? Es handelt sich nicht um dies Leben. Der Trotz, der Übermut in ihm, sein geliebtes erbärmliches Ich schüttelt ihn in Todesängsten, weil es ihm ans Leben geht. Der Adam in ihm, vom Teufel im Schlangengesicht des Paradieses verhöhnt und gepeinigt, bricht erbärmlich zusammen und jagt ihn über die Gasse, zum Hohne auf alles, was Menschenantliß trägt. Satan kämpft mit Gott um diese Seele, und wenn Homburg in dieser Verblendung stirbt, ist er ausgelöscht aus dem Buche des Lebens. Die Angst vor dem ewigen, nicht die vor dem irdischen Tode ist in ihm, und der alte Adam in ihm muß sterben und der neue geboren werden, wenn er gerettet werden soll. Die ganze Menschheit bricht in ihm zusammen, ist in ihm beleidigt oder erhoben.

In dieser höchsten Seelennot spricht die Liebe, und so tief der Prinz gesunken ist, so hoch erhebt sich Natalie. So vergilt sie ihm den Verrat ihres Herzens. Denn die Liebe allein, die wahre Liebe macht hellsehend. So hat sie ihn im Innersten seiner Seele durchblickt. Als ob die verleugnete und geblendete Heldenseele des Jünglings in ihr wieder auferstanden wäre, ruft sie dem in den tiefsten Abgrund Gesunkenen zu, daß er erwache. Wie ein Engel des Himmels erscheint sie ihm, nun wirklich zum Engel geworden, und so schreitet sie an ihm vorbei zum Kurfürsten, mit der erhabenen Mahnung ihn grüßend:

Gott wird die Pfeile mir, die treffen, reichen! —
 Doch wenn der Kurfürst des Gesetzes Spruch
 Nicht ändern kann, nicht kann: wohlan! so wirfst du
 Dich tapfer ihm, der Tapfre, unterwerfen:
 Und der im Leben tausendmal gesiegt,
 Er wird auch noch im Tod zu siegen wissen!

Natalie sinkt dem Kurfürsten zu Füßen, um des Prinzen Leben flehend. Nicht für sich will sie ihn erhalten wissen — ach, darauf hat sie längst verzichtet! — nur um den geliebten Freund in diesem Augenblick dem Tode zu entreißen, jetzt, nur jetzt, wo der ewige Tod auf ihn lauert, weil er blind ist für die Gesetze der Unsterblichkeit. Verstört, als ob sie die Schrecken der Hölle selber gesehen hätte,

ist ihr Gesicht, und nicht die Gründe, die sie für Homburg vorzubringen vermag, greifen an das Unsagbare, was sie in ihrer Herzensnot empfindet. Als deshalb der strenge Herrscher fragt, wie Vetter Homburg denke von der Pflicht gegen das Vaterland, ob es ihm gleich sei „Ob Willkür drinn, ob drinn die Satzung herrsche?“ — hat sie nichts zur Antwort als Tränen. Der Kurfürst ist betroffen, verwirrt. Was muß hier vor sich gegangen sein um diesen Jammer zu entfesseln? So erbärmlich hat er den jungen Toreu niemals zu sehen erwartet. Einen Augenblick ist er erschrocken, aber es ist nur der Augenblick eines Augenblicks. Dann erhebt sich des erhabenen Fürsten erbarmende Liebe zu seherischer Sicherheit, er durchblickt des jungen, getäuschten und verirrtten Helden geknickte Seele, und wie der heilende Tau die dürstende Blume wird ein einziges Wort den Prinzen erheben:

Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten,
Kassier' ich die Artikel: er ist frei! —

Noch begreift Natalie den Zusammenhang des Geschehens und der Gedanken des Kurfürsten nicht, die Liebe zittert, aber unendliches Vertrauen beugt ihre Kniee vor der Güte des Herrn. Sie geht, mit dem Briefe des Kurfürsten an den Prinzen bewaffnet, wie Sankt Michael mit dem Schwerte, ab mit den rührenden Worten:

Was deine Huld, o Herr, so rasch erweckt,
Ich weiß es nicht und untersuch' es nicht.
Das aber, sieh, das fühl' ich in der Brust,
Unedel meiner spotten wirst du nicht:
Der Brief enthalte, was es immer sei,
Ich glaube Rettung — und ich danke dir!

Natalie kommt zum Prinzen ins Gefängnis. Dem jammervollen Zusammenbruche ist wehmütig ergebener Verzicht auf das Leben gefolgt, der Krampf des Herzens ist zu Ende. Homburg steht am Scheidewege zwischen Verzweiflung und Genesung. Da naht sich ihm das Weib, die Versöhnerin und Hüterin des Lebens mit den heilenden Händen und gibt ihm den Brief. Der Prinz erbricht ihn:

„Mein Prinz von Homburg, als ich Euch gefangen setzte,
Um Eures Angriffs, allzufrüh vollbracht,
Da glaubt' ich nichts, als meine Pflicht zu tun;
Auf Euren eignen Beifall rechnet' ich.
Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren,
So bitt' ich, sagt's mir mit zwei Worten —
Und gleich den Degen schick' ich Euch zurück.“

Natalie erblaßt. Der Prinz sieht sie fragend an. Eine Welt von Angst der Seele erzittert in des liebenden Weibes Brust. Sie ringt um ihr Teuerstes stumm mit dem Tode. Sie dringt auf Homburg ein, ihn zu betäuben, ganz einzuhüllen in ihre liebende Überredungskunst — nur Zeit gilt es zu gewinnen, ihn über diese Klippe zu heben. Homburg aber schweigt. Wie ein Lichtstrahl sind des Kurfürsten Worte in das Dunkel seiner Seele gedrungen. Wie ein aus tiefem bangem Traum Erwachender sich die Augen reibt, Nachtgespenster noch in der Seele, vor dem großen Entscheidungstag, und fragt: was ist die Uhr? so beginnt der Prinz sich zu besinnen. Diesen Augenblick will Natalie verhindern, denn so, wie seine Verfassung ist, in diesem Troße, wird er das Unheil über sich zusammenziehen. Der Prinz nimmt noch einmal den Brief, sie ruft in äußerster Todesangst:

O Gott der Welt! Jetzt ist's um ihn geschehn!

Der Prinz aber spricht, in tiefem Nachdenken versunken:

Mich selber ruft er zur Entscheidung auf!

In diesem Augenblicke neigt sich die Wage der beiden Liebenden, Homburg steigt empor, befreit von einer großen Last, und Natalie sinkt, von Sorge beschwert. Es ist, als ob des Helden Seele aus ihrem Herzen in seine Brust zurückgekehrt sei. Der Wahn in Homburg beginnt zu weichen, eine leise Wandlung beginnt in ihm, eine Umkehr, und wie ein schweres abziehendes Gewitter, hinter dem die ersten Sonnenstrahlen durch die Wolken leuchten, grollen Troß und Widerspruch noch nach in seiner Seele. Jetzt sind die Rollen der Liebenden vertauscht, und Nataliens Sorge wird Homburg zur Gefahr: denn zwänge sie ihn in diesem Augenblicke des Kampfes seine Antwort an den Kurfürsten zu schreiben, sie müßte lauten: „du tust mir recht!“ Aber mit dieser Erkenntnis ist Homburg ja schon gerettet. Wie Balsam senkt sich der Geist der Versöhnung in seine Brust, und Nataliens Warnung vor dem Ernste der Stunde bringt ihn erst ganz zu sich selber:

Er handle, wie er darf;

Mir ziemt's hier zu verfahren, wie ich soll!

Ein Wunder ist geschehen. Es ist, als ob in diesem Augenblicke alle guten Geister schützend auf des Prinzen Seite getreten wären, als

ob der heilige Geist der Erleuchtung über ihn gekommen wäre, denn er spricht nur aus, was der Sinn des ganzen ungeheuren Kampfes bisher war. Jetzt erst ist des Kurfürsten Betroffenheit beim Bericht Nataliens von des Prinzen erbärmlichem Elend und sein rascher Entschluß der Begnadigung ganz zu verstehen: im Augenblicke, da der Prinz sich selber für ewig zu verlieren im Begriffe gewesen, ist der Weiseste der Weisen mit einem Schritte auf seine Seite getreten, als ob er für ihn nun gegen sich selber Partei ergriffen hätte, von dem der verblendete Jüngling glaubte, daß er aus Willkür und Eigensucht gehandelt habe. Damit aber war die Binde des Wahnes von Homburg genommen, als ob der Kurfürst ihm als sein persönlicher Gegner gegenüberstünde, in der teuflischen Absicht, ihn zu verderben, und nicht als der gerechteste und gütigste Vater. Mit unendlichem Vertrauen beantwortete der Kurfürst den Moment des tiefsten Mißtrauens im Prinzen, und indem er ihm die Entscheidung über sich selber in die Hand legte, schlug er ihm die vergiftete Waffe des verhängnisvollsten Vorurteils aus der Hand und griff an seine Ehre. Mit diesem Meisterzug, den Gott ihm eingegeben, hat der Kurfürst des Prinzen Gefährd, das ihn in den Abgrund führte, herumgerissen, und nun ist Homburg gerettet und steigt empor wie er vorher gesunken ist.

Und da Homburg sich nun überwunden hat, ist auch die Menschenwürde wieder in ihm, und er weiß, der Rest ist die Sache des Herrn. Er erkennt seine Schuld und will nichts an ihr deuteln und verschönern. So steht er aufrecht, mit klarem Auge die Entscheidung erwartend. Denn nicht des Rechtes und Gesetzes ist nunmehr das letzte Wort, sondern der Liebe und der Gnade. Und jetzt ist es in der That am Kurfürsten, zu zeigen, ob er ein Brutus der Antike, starr, unversöhnlich und hart, oder ein Sohn des himmlischen Vaters ist, der selig ist über die Rückkunft des verlorenen Sohnes.

Ein Held, steht der Prinz nun, rein und erhaben wie der Aufgestandene, und das Weib, das im Augenblicke noch um ihn geweint und gezittert, naht ihm, wie einer himmlischen Erscheinung:

Nimm diesen Kuß! – Und bohrten gleich zwölf Kugeln
 Dich jetzt in Staub, nicht halten könnt' ich mich,
 Und jauchzt' und weint' und spräche: du gefällst mir!

Da aber der Prinz so herrlich über sich selbst gesiegt hat, darf auch die grenzenlose Liebe für ihn sprechen.

Einig im Geiste mit Natalie ist das ganze Heer mit dem Herzen auf Homburgs Seite gestanden und ängstlich haben sich aller Blicke auf des Kurfürsten Mund gerichtet, nur Eines erwartend: das Wort der Gnade. Hierin aber lag auch die größte Gefahr einer verhängnisvollen Auswirkung der Schuld des jungen Toren. Denn hier war die Grenze zwischen Pflicht und Neigung fein gezogen, und die Neigung konnte die Pflicht überlisten, das Herz die Einsicht in die Notwendigkeit überhören. Wenn der Liebling des Heeres sich die schwerste Mißachtung des Gesetzes und der Autorität des obersten Führers erlaubte, was sollte dann aus dem Kriege gegen die Schweden, was aus dem Vaterlande werden? Wenn ein General in unheilvoller Verwechslung der Notwendigkeit von Disziplin und Unterordnung unter das Gesetz mit der vermeintlichen Willkür des Gesetzesvertreters das ganze Recht aus den Angeln hob, weil er glaubte, er sei das Opfer eines Tyrannen, wie sollte dann der Soldat sich zurechtfinden? Die Anarchie erhob drohend ihr Haupt im Augenblicke der schwersten Probe auf die sittliche Kraft, den Opfergeist und den unbedingten Willen zum Gesetze, und der herrliche, durch die Jahrhunderte gezimmerte Bau des Staates drohte in einem Augenblick zusammenzubrechen. Je einsamer der Große Kurfürst in diesem schwersten Augenblicke seines Lebens sich fühlen mußte, wo selbst die Besonnensten, durch den jungen Toren geblendet, sich täuschen ließen, um so erhabener mußte ihm das Gesetz erscheinen, um so teurer das Vaterland und um so heiliger die Verantwortung vor dem ewigen Richter. So mußte er, gezwungen durch die rasche Tat des Prinzen, das bitterste, persönliche Opfer bringen: dem Schweden die Hand Nataliens anzutragen um das Vaterland zu retten. Das also hatte Homburg bewirkt mit seinem frevelhaften Beginnen. Nicht hatte der Kurfürst den Prinzen gestraft um sich zu rächen, sondern es war die Rache von des Prinzen Tun selbst, daß die Geliebte geopfert werden mußte. Er hatte ihre Liebe verraten mit seiner Tat. Das war der eigentliche Grund seines jammervollen Zusammenbruches auf die Fragen Hohenzollerns!

Aber wie der gute Geist im Prinzen siegte, ist er auch im Heere aufgestanden bei seines Liebblings Unglück: nicht der Geist der Empörung, aber des allgemeinen Mitleids und Erbarmens hat sich erhoben. So hatte mit Natalie auch der alte Kottwitz, der Treueste unter den Treuen, denselben Gedanken der Rettung. Wie aber

konnte sie geschehen ohne auch nur den Anschein von rebellischer Einmischung in den Gang des Gerichtes? Aus dem fernen Arnstein, wo er mit seinem Regimente lag, sandte Kottwitz den Grafen Reuß an Natalie, die Inhaberin des Regimentes, mit der Bitte, auch ihren Namen auf seine Bittschrift zu des Prinzen Gunsten zu setzen. Und die Liebe fand den weiteren Weg. Das Weib, durch kein Kriegsgesetz gebunden, aber mit dem versöhnenden Blick für die Härten des Lebens begnadet, rief durch einen Befehl im Namen des Kurfürsten den Alten mit seinen Reitern nach Sehrbellin, damit hier das ganze versammelte Heer sich anschließen konnte. Natalie darf sich Rebellion erlauben — es ist nur die des liebenden Herzens.

In diesem Augenblick nun, wo nicht mehr das Gesetz, sondern die Gnade zu sprechen hat, nicht das Recht, sondern die Liebe, wo es gilt die Stimme des Volkes, des Heeres auf die Wage der Entscheidung zu werfen, weil des Prinzen Schuld nur hier sich verhängnisvoll auswirken und das Opfer seines irdischen Lebens verlangen konnte, in diesem Augenblick handelt die Liebe. Auf dem Rathaus ist Kottwitz mit den Offizieren des Heeres versammelt, sie alle unterschreiben mit glühendem Herzen die Bittschrift. Man meldet dem Kurfürsten Kottwitzens Ankunft mitten in der Nacht. Sollte der alte Tor gar . . . ? Aber der Gedanke erschiene dem Herrn schon vermessen, Verrat an sich selber. Er braucht sich nur zu zeigen, und die erhabene Majestät des Gesetzes leuchtet unwiderstehlich. Wie herrlich muß der Geist in diesem Heere sein! Was aber werden die Herren auf dem Rathause tun? Kann es anderes sein, als was der heißeste Wunsch des Kurfürsten ist, „eine Regung zu des Prinzen Gunsten“? Mußte der Kurfürst nicht um sie beten wie um die Gnade der Einsicht des Prinzen, damit das Bluturteil aufgehoben, das Vaterland auf dem Wege der Kraft und des Ruhmes gerettet werden konnte?

Die Beratung auf dem Rathaus ist zu Ende. Die Offiziere erbitten sich beim Herrn Gehör. Gleichzeitig kommt die Antwort des Prinzen an auf des Kurfürsten Frage. Ihr gilt des Herrschers Interesse zuerst, denn bei ihm liegt die erste Entscheidung. Kaum aber hat der Kurfürst einen Blick in den Brief getan, ist der Prinz schon begnadigt. Denn was noch kommen wird, kann nur noch für ihn sprechen. So sind auch des Kurfürsten Entschlüsse schon gefaßt, unbeeinflusst von anderen Gründen. Das Todesurteil läßt er kommen,

und auch den Paß des schwedischen Gesandten. Denn was hat der Schwede jetzt noch in seinem Lager zu suchen?

Die Offiziere kommen, allen voran Kottwitz. Nachdem er sich über seine Ankunft in Sehrbellin ausgewiesen und bezeugt hat, daß die Bittschrift ohne Wissen des Prinzen verfertigt worden ist, öffnet der Alte seinen Mund zu einer Rede, als ob der Geist des Propheten über ihn gekommen wäre. Wie ein übermütiger Bergquell sprudelt er auf den Kurfürsten ein, alles mit sich reißend, was zur Sache gehört und was besser ungesprochen bliebe, denn es gilt den jungen, wilden Freund zu retten! Herrlich erhebt sich da des Kurfürsten Herz, nicht durch die verdächtig sophistisch blinzelnden Worte bezwungen, nur durch des Alten Herz, dies kostbare Herz eines todt-treuen Volkes. Durch Tränen unendlicher Freude könnte man ihn lächeln sehen, Friedrich von der Mark, den Größten seines Geschlechts, wenn nicht die eiserne Maske des Herrschers seine Züge verhüllte.

Was braucht es der Worte mehr, wo alles fleht und jauchzt zugleich: führ ihn zum Sieg über sich wie über die Welt! Und deshalb muß Hohenzollerns Rede, der wie ein geschulter Rechtsanwalt beginnt um zu beweisen, daß der Kurfürst eigentlich die Schuld an des Prinzen Vergehen trage, und doch nichts herauszubringen vermag, als daß des großen Herrschers Urteil das des Weisesten der Weisen ist, nur die Ungeduld des Kurfürsten steigern: den Prinzen selbst zu hören, damit die Sonne breche durch diesen Nebelqualm.

Und da kommt der junge Prinz. Sieg ist sein Schreiten und sein Blick Triumph. Wie ein Sansfarenstoß schmettert in das angstvolle Schweigen sein einfach schlichtes Wort:

Ich will den Tod, der mir erkannt, erdulden!

Die Freunde schrecken auf, ohne Ahnung noch von dem Herrlichen, was sich in des Prinzen Brust vollzogen hat. Der Prinz fährt fort:

Ich will das heilige Gesetz des Kriegs,
Das ich verletzt' im Angesicht des Heers,
Durch einen freien Tod verherrlichen!
Was kann der Sieg euch, meine Brüder, gelten,
Der eine, dürftige, den ich vielleicht
Dem Wrangel noch entreiß, dem Triumph
Verglichen, über den verderblichsten
Der Feind' in uns, den Troß, den Übermut,
Errungen glorreich morgen?

Erschüttert stehen die Freunde vor dieser heldischen Größe. Der Prinz aber, ganz Demut geworden, aufgegangen im Willen des ewigen Vaters über den Wolken, beugt das Knie vor seinem irdischen Herrn, in dem er das Antlitz des Ewigen leuchten sieht. Er bittet um eine Gnade zum Zeichen dafür, daß sein Tod auch wahrhaftig jede Spur eines verhaltenen Grolles aus dem Herzen des Kurfürsten tilge. Nicht für sich bittet er, sondern für die, deren reinste Liebe er einst verraten, und mit der er sich selber verraten hat:

Erkauf', o Herr, mit deiner Nichte Hand
Von Gustav Karl den Frieden nicht!

Und der Kurfürst beugt sich in seliger Freude zum Prinzen und küßt seine Stirne. Aus jedem Wort dieses jungen Helden blüht nun ein Sieg den Schweden zum Verderben. Wie im feierlichen Zwiegesang antwortet er dem Prinzen:

Prinz Homburgs Braut sei sie, werd' ich ihm schreiben,
Der Sehrbellins halb dem Gesetz verfiel,
Und seinem Geist, tot vor den Fahnen schreitend,
Kämpf' er, auf dem Gefild der Schlacht, sie ab!

Homburg aber, seherisch erhoben, verkündet zum Abschied:

Nun fleh' ich jeden Segen dir herab,
Den, von dem Thron der Wolken, Seraphim'
Auf Heldenhäupter jauchzend niederschütten:
Geh und bekrieg', o Herr, und überwinde
Den Weltkreis, der dir troßt — denn du bist's wert!

So geht er zum Tode. Natalie, nun ganz wieder liebendes, leidendes irdisches Weib geworden, stürzt herein, ihn umfassend, als ob sie ihn dem Tode entreißen wollte, die Freunde treten ihm in den Weg, er aber schreitet wie der Nachfolger des auferstandenen Todbesiegers durch ihre Reihen, und sie weichen zurück vor ihm wie vor einer himmlischen Erscheinung: er geht der Verklärung entgegen.

Bestürzung überall, als er verschwunden ist. Bitterkeit regt sich in den Herzen. Noch zögert der Kurfürst, eine letzte Probe auf die Treue der Treuen, auf die Bewährung seiner erhabenen Schule. Dann schiebt er den Paß an den Schweden ab und erhebt die Frage: ob die Freunde es zum vierten Male mit dem Jüngling wagen wollen, der „durch Troß und Leichtsinn“ um drei der schönsten Siege

ihn schon gebracht? Ein Freudensturm bricht los, der Kurfürst zerreißt das Todesurteil:

So folgt, ihr Freunde, in den Garten mir!

Wieder ist es die milde Sommernacht im Garten des Schlosses zu Fehrbellin, wo Lerkoen und Nelken duften. Der Prinz steht mit verbundenen Augen, den Tod erwartend. Nun aber sieht er sich selber nicht modern „zwei Spannen“ unter der Erde und seine Seele zu den „schwarzen Schatten“ niedersteigen, wie der selbstherrliche Freigeist sich gesehen hatte nach seinem jämmerlichen Zusammenbruche, in sein armes Ich verliebt — nun singt er den Gesang von seiner eigenen Verklärung:

Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!
 Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen,
 Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu!
 Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,
 Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;
 Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,
 Die muntre Hafenstadt versinken sieht,
 So geht mir dämmernd alles Leben unter:
 Jetzt unterscheid' ich Farben noch und Formen,
 Und jetzt liegt Nebel alles unter mir.

Da öffnet sich wieder das große Schloßtor wie damals im Traume des Prinzen, und die Seligen alle, die seine Seele liebt, steigen die Treppe hernieder, Natalie, an der Hand des Kurfürsten, mit dem Kranz, um den sich des Herrschers goldene Kette schlingt, voran. Sie tritt zum Prinzen, setzt ihm den Kranz auf, hängt ihm die Kette um, und drückt seine Hand an ihr Herz. Himmel und Erde vereinigen sich zum Paradiese, und der gewandelte Prinz erwacht in ihm aus dem schweren Traum seines vergänglichen Willkürdaseins zum wahren, ewigen Leben. Wer am tiefsten gesunken ist, kann sich am höchsten erheben, vom Tiere zum Helden und Heiligen. Das ist das Wunder der göttlichen Gnade.

Und jetzt wird der Prinz auf der Bühne der Geschichte seines Lebens wieder zum verklärten Helden, der aus den ewigen Himmelsräumen niedergestiegen ist mit all denen, die einst im Erdenleben um ihn gewesen sind, um seinem Volke sein Leben in einstiger Niedrigkeit und Größe vorzuführen, daß es mit ihm sich erhebe, und ruft mit der Schar der Verklärten:

Ins Feld! Ins Feld! Zur Schlacht! Zum Sieg! Zum Sieg!
 In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!

Er ruft es hinaus in die Zeit, ruft es mit dem Dichter seinem Volke zu, daß es mit ihm erwache zum wahren Leben und zur Unsterblichkeit. —

Im unendlichen Reiche der Poesie ist es dem Dichter erlaubt Himmel und Erde zu verbinden durch die Eröffnung der ewigen Räume. Der Kranz des Prinzen ist symbolisch, und symbolisch ist die ganze Fülle dieser Dichtung. Wie der Prinz sich den Kranz seines Ruhmes windet, windet der Dichter den Kranz vom Spiel des Lebens vor dem Auge des ewigen Gottes. Eine in sich geschlossene Vision ist dies Kunstwerk, ein Lichtkranz, in dem der Dichter die himmlische Lichtwelt kreisen sieht, wie Dante sie in höchster Verklärung geschaut hat. Und aus diesem unendlichen Lichtraum steigen die seligen Geister der verklärten historischen Helden noch einmal zur Erde hernieder um das Spiel vom Leben zu spielen. Zwischen Ewigkeit und Ewigkeit schwingt der Kranz dieses Spieles und in ihm erscheint das Urbild der Menschheit, der verklärte Held und der Heilige und führt seinen Brüdern auf Erden noch einmal das ideale Spiel von der Geschichte seines Erdenlebens vor. Die Geschichte dieses Lebens wird symbolisch für die Geschichte der Menschheit überhaupt, weil hier der Weg gezeichnet ist, wie jeder ihn gehen soll um seine Bestimmung zu erfüllen und wie ihn die Menschheit als Ganzes zu gehen berufen ist. In diesem symbolischen Kranze sind die beiden Enden der ringförmigen Welt, von denen Kleist im „Marionettentheater“ spricht, zusammengeschlossen, ist das irdische Dasein in den Kranz der Ewigkeit gefügt. Im Prinzen von Homburg hat Kleist die ganze Fülle seiner Einsicht in die letzten Gründe des Lebens vereint, und so wird dieses Werk zu einer Rechtfertigung seines Schöpfers vor der Ewigkeit.

Nach dem Falle im Paradiese ist Willkür und Irrtum des Menschen Tun und Streben. Herausgeworfen aus dem Weltzusammenhange vermißt er sich seine eigene Welt sich zu bauen, aber nichts ist sein Tun, Traum nur sein Denken, Schein nur und Blendung sein Werk. So steht auch Homburg in maßlosen Ruhmes- und Siegesträumen außerhalb des Gesetzes der Welt, und der sich vermißt nach den Sternen zu greifen um aus ihnen den Kranz der Unsterblichkeit niederzuziehen, muß im furchtbarsten Sturz in unendliche Tiefen erwachen und erkennen, daß er die Tat Luzifers, des gefallenen Engels, zu wiederholen im Begriffe war. Nichts hätte

ihn zu retten vermocht aus diesem Höllensturz des Verdamnten, wenn Gottes unendliche Liebe sich nicht seiner erbarmt hätte. Im Großen Kurfürsten aber sandte Gott ihm den Freund, wirkt er nun das Werk seiner Vorsehung und zieht den verlorenen Sohn empor an sein Vaterherz. So erhebt sich der Prinz, wie er vorher gesunken ist, herrlich, ein Werk der göttlichen Gnade. Nun ist er reif zum Eingang in die ewige Verklärung, ins wiedergewonnene Paradies im Zeichen der Erlösung. An ihm hat sich das Heil des Erlösers ausgewirkt, die Heilstat des ewigen Gottes an der gefallenen Menschheit.

Die Schönheit und Größe dieser Dichtung und ihre Bedeutung in der Weltliteratur wird erst ganz erkennbar, wenn man mit dem Dichter durch seine Werke den Weg seiner eigenen Entwicklung geht.

Der Prinz von Homburg ist Robert Guiskard, der trotzig Heide, der Usurpator gegen Gott und das Gesetz der Welt. Auch seine Willkürträume müssen zerstreuen und zerschellen wie Guiskard und sein Volk zerschellen auf dem dionysischen Todeszuge. Der Zusammenbruch des Prinzen kommt dem Untergang der trotzig Normannen gleich. Aber wie der Dichter sich selbst nach dem Sturze im Guiskardkampfe erhoben hat, geführt und getragen von einer höheren Notwendigkeit, so erhebt sich auch Homburg, geführt und getragen vom unendlichen Erbarmen Gottes, der ihm im Kurfürsten und seinen Gehilfen seine guten Geister und rettenden Engel sendet.

Auf Robert Guiskard folgt der zerbrochne Krug. Die Tragödie wird zur Komödie umgewandelt dadurch, daß hinter dem Schein- und Willkürspiel des Menschen die rettende Vaterhand Gottes eingreift und zum guten Ende führt, was so schlimm begonnen worden ist. Dem trotzig Guiskard steht ein unsichtbarer und deshalb um so unheimlicherer Gegenspieler gegenüber im unsichtbaren zürnenden Gott, der dem Titanen die Pest zum Untergange sendet. Dem Dorfrichter Adam schickt er mildere „Walter“ seines Gerichtes: den Gerichtsrat Walter und den Schreiber Licht. Wie in ihnen die verhöhnte Ordnung der Welt, die objektive Notwendigkeit, Gott selbst den Prozeßgang leitet, so wird sein Walten auch erkennbar in Erchen, dem reinen Kinde, auf dem die schützende Hand des Vaters ruht. Das Schicksalsgefühl der Guiskard-Tragödie ist zum Wissen um das Walten der Vorsehung in der Krug-Komödie gewandelt.

Zum Preise auf die göttliche Vorsehung wird das Märchen vom kleinen Käthchen von Heilbronn. Auch der Graf vom Strahl ist ein verlorener Sohn, entgegen dem besseren Wissen in der Stimme seines Innern sucht er eigene Wege und geht in die Irre. Er wäre verloren, wenn Gott sich nicht seiner erbarmte. Aber Gott schickt ihm Käthchen, die kleine Heilige, und führt ihn durch sie liebend zurück zum Hause des Vaters.

Im Prinzen von Homburg nun wird Gott selbst gleichsam sichtbar im Kurfürsten. Der im Guiskard noch unendlich Ferne und Verhüllte ist in der Entwicklung des Dichters wie seiner Werke immer näher herangekommen und endlich herausgetreten. Mit seiner Erscheinung in der Gestalt des Kurfürsten ist ein Höhepunkt und eine Grenze zugleich erreicht, wo sich die Größe und der Wert der kleistischen Kunst innerhalb der Kulturwelt des Christentums deutlich erkennen läßt. Denn hinter dieser Höhe tut sich von selbst die absolute auf, an der alle noch jemals mögliche Kunst gemessen werden muß: die im christlichen Glaubensgeheimnis gegebene Erscheinung des wirklichen Gottes in der Welt. Hier tritt die Tragödie Penthesileas als Symbol der Tragödie des Kreuzes neben das Schauspiel vom Prinzen von Homburg mit dem absolutistischen Kurfürsten, durch dessen Züge die Züge Gottes leuchten.

Nun ist die Tragödie Robert Guiskards mit der Komödie des Dorfrichters Adam zusammengeschmolzen zur Einheit im barockromantischen Kunstwerk: Tragödie und Komödie zugleich ist das Schauspiel vom Prinzen von Homburg; es umfaßt damit synthetisch die ganze Formenwelt der Poesie. Die Schicksalstragödie geht in das Vorsehungsspiel über, und hier ist die feinste Grenze und die Probe auf die Wahrheit und Größe oder die Verwerflichkeit eines Kunstwerks zu erkennen: ob das Vorsehungsspiel bloß zur menschlichen freigeistigen Vorsehungskomödie wird, wo ein Mensch die Rolle Gottes sich anmaßt, und dem Teufel statt Gott die Ehre gibt, indem das Willkürspiel nur zum Scheine in das Vorsehungsspiel übergeht, oder ob wirklich Gott im Spiele ist. Hier ist nun die Homburgdichtung unmittelbar mit dem Amphitryon verwandt. Auch im Amphitryon ist hinter der Komödie die Tragödie sichtbar wie im zerbrochenen Krüge. Und der Jupiter des Amphitryon, aus dem einmal der willkürliche Mensch und durch diesen der Versucher, der Teufel selber spricht, das andremal

wirklich Gott, der Schöpfer der Welten, ist ja hervorgegangen aus der frivolen Gestalt des vergöttlichten, zum Gözen gewordenen absolutistischen Fürsten bei Rotrou und Molière. Der in der Maske Jupiters verkleidete absolutistische Herr des französischen Gesellschaftsspiels ist durch Kleist in die religiöse Sphäre erhoben (in seiner Amphitryonendichtung), und so hat er auch seinen Kurfürsten zum demütigen, im Willen Gottes lebenden Herrscher gemacht, der dadurch zum göttlichen Ebenbilde geworden ist und aus dem der allwissende Gott durch besondere Erleuchtung und Gnade spricht. Hier geht der historische Kurfürst in den ewigen, verklärten über, er wird zum Heiligen. Und so ist es Kleist möglich geworden das ewige Spiel vom verklärten Homburg mit dem irdisch-historischen zu verbinden. An diesem feinen Übergange aber ist Kleist nicht alles gelungen. Nicht aus poetischem Unvermögen, sondern nur weil ihm die Welt des positiven christlichen Glaubens nicht wesentlich geworden ist, weil sie ihm nicht im Blute gelegen durch wirkliches Leben im Glauben. Denn hier muß sich das irdische Schauspiel ins Unendliche weiten, die irdischen Schranken müssen verschwinden wie Wolkengebilde und die ewigen Räume sich öffnen, damit in seinen Heiligen Gott selber sichtbar wird.

Aus dem Lichtkranz des himmlischen Paradieses steigt der Kurfürst hernieder, um das Vorkehrungsspiel mit dem vermessenen Träumer, dem Prinzen, zu vollführen.]

Doch, was gilt's, ich weiß,
Was dieses jungen Toren Brust bewegt?

sagt er beim Anblick des traumwandelnden Prinzen, und damit beginnt er sein Vorkehrungsspiel: die Erweckung der in der Brust verschlossenen Träume Homburgs zur Wirklichkeit durch die Entwicklung des Toren in die Welt und sein drohender Untergang. Aber dahinter erscheint die sichere Leitung und Führung des Jünglings und seine Erziehung zum unsterblichen Helden. Im Durchscheinen der Züge des allwissenden Gottes selbst durch die des Kurfürsten liegt die barocke Fülle, der Reichtum der Dichtung. Nirgends handelt der Kurfürst menschlich-willkürlich, immer spricht der göttliche Wille aus ihm, er ist in Gott und Gott in ihm, und so ist es in der Tat dem Dichter gelungen ohne Frivolität das Irdische mit dem Ewigen zur Einheit zu verbinden. Der echt barocke Gedanke, daß hinter der Welt der Willkür und des Scheines, in der

Homburg lebt, die der Wahrheit liegt, in der der Kurfürst lebt, und daß Gottes leitende Vaterhand aus dieser in jene wirkt, ist hier vollendet: der Kurfürst ist zur Hand Gottes geworden. Mit der Erleuchtung des allwissenden Gottes begnadet vollführt er mit dem Prinzen von Homburg das Spiel des Lebens. In ihm selbst ist nichts verfehlt; der Übergang des verklärten Kurfürsten zum historischen irdischen Helden ist mit vollendeter Kunst erreicht. Jetzt ist der Große Kurfürst der große Mensch, der weise Staatsmann, der Schlachtengewinner, der Meister der politischen Erziehungskunst, wie er es einst wirklich im Leben gewesen ist. Homburg aber empört sich durch die Mißachtung des Kurfürsten als des Stellvertreters Gottes auf Erden gegen Gott und sein Gesetz selbst, und der Herr leitet ihn mit väterlicher Liebe, erfüllt vom Geiste der Gottesliebe, zu seinem Heile. Wäre der Kurfürst nur ein gewöhnlicher Sterblicher und das Stück im naturalistisch-realen, nicht im poetisch-symbolischen und allegorischen Sinne zu verstehen, wäre das Spiel, vom Kurfürsten aus gesehen, eine erbärmliche Komödie, vom Prinzen aus gesehen aber eine schändliche Posse, die man mit ihm treibt. Im ewigen und symbolischen Sinne aber ist es eine erhabene Komödie wie das Spiel des Lebens in den Augen des ewigen Gottes überhaupt, und für den Prinzen ist es eine erschütternde Tragödie. Aber während im zerbrochenen Krug durch das Walten der Vorsehung die Tragödie nicht zur Entwicklung kommt, vollzieht sich hier die wunderbare tragische Wandlung: in ihr erwacht der Prinz aus dem Traum der Willkür zur Wahrheit des ewigen Lebens. Denn durch die Fügung des Himmels, einen scheinbaren Zufall, ist Homburgs wirkliche Schuld nicht so, daß er sterben muß, und die Stimme des Volkes, des Heeres, um dessentwillen er allein die Todesstrafe erleiden müßte, spricht einmütig für ihn im großen Augenblick der Entscheidung. Alles kommt hier nur auf die Wandlung des Prinzen an, auf die völlige Umkehr seiner Gesinnung. So wird die Geschichte des Helden vorbildlich für jeden Menschen schlechthin. Sie ist eine große Beichte, mit den Momenten der Schuld, der Reue, der göttlichen Vergebung und Gnade. Je erbärmlicher der Mensch sich in seiner Eigensucht und Willkür erwiesen hat, um so herrlicher erhebt er sich durch vollkommene Demut und Unterwerfung unter den göttlichen Willen.

Die Traum- und Paradieszene liegt nun nicht wie in der Pen-

thesileadichtung im Mittelpunkt, als eine Vorausnahme nur des himmlischen Paradieses, sondern sie umschließt die Dichtung, weil sie zugleich Traum und Wahrheit ist: Traum vom Prinzen aus, der Wahrheit wird, Wahrheit von Anbeginn vom Kurfürsten aus und seiner himmlischen Schar. Die Verflechtung der himmlischen in die irdische Welt und die Einmischung himmlischer Kräfte in das irdische Spiel hat Kleist angedeutet in der Handschuhgeschichte. Im Handschuh der Prinzessin wird gleichsam die Kausalitätskette aus dem Ewigen ins Irdische gezogen und umgekehrt: beide sind unlöslich miteinander verbunden. Hier nun wird die schwache Stelle der Dichtung deutlich erkennbar. Was für den Prinzen noch Traum ist, ist für den Kurfürsten Wahrheit nur deshalb, weil der Kurfürst in der Wahrheit lebt, der Prinz aber in der Willkür. Aus der Willkür kann der Prinz nur durch die klare willentliche Hin- nahme des Gesetzes zur Wahrheit gelangen. Der Willensakt muß unzweideutig hervortreten in der Willkür wie in der Wahrheit. Nun aber hat der Dichter den Prinzen in einen somnambulen Traumzustand versetzt nur um den psychologischen Mechanismus funktionieren zu lassen. Damit aber hat er scheinbar das Willens- leben des Prinzen ausgeschaltet und ihn 'zum Spielball fremder Kräfte gemacht. Im „Kätchen von Heilbronn“ schon war diese Klippe nicht ganz vermieden, aber überall war der bloße psycho- logische Mechanismus mit der Freiheit der poetischen Phantasie behandelt. Hier aber, wo es gerade auf das Willensleben des Prinzen ankommt, wird diese naturalistische Symbolik unwahr. Der Dichter hebt damit auf, was er vorher so schön erreicht hatte. Die reale Glaubenswelt wird zerstört, der Kurfürst ein gewöhn- licher Sterblicher und ein Komödiant und mit ihm alle übrigen. Das Halbdichtertum Schuberts ist Kleist hier zum offenkundigen Verhängnis geworden. Das schuldblose Sein der paradiesischen Seele hat nichts zu tun mit dem psychologisch Unbewußten des Nacht- wandlers, und die Symbolik im Nachtwandler als dem bloßen Tiere, das erst zum Menschentum erwachen muß, ist durch die reale Kausalität aufgehoben. Der symbolische Traumkranz der Dichtung wird zerrissen.

Von dieser Einsicht aus erklären sich die Mängel in einigen Figuren des Spieles und die peinlichen Schatten in ihren Charakteren. Das Walten der Vaterhand Gottes ist im Kurfürsten von An-

beginn spürbar, und ganz fein im Hintergrunde des todernsten Spieles ist immer die Gewißheit gegeben, daß alles zu einem guten Ende führen wird: von unendlichem Vertrauen getragen geht so der Zuschauer wie im Märchen vom kleinen Käthchen von Heilbronn mit dem Grafen so hier mit dem Prinzen den Weg der Wandlung. Hohenzollern und Natalie aber sind des Kurfürsten Trabanten, die Werkzeuge der Vorsehung. Hohenzollern ist der eigentliche Regisseur der Geschichte, er handelt wie in höherer Erleuchtung, in höherem Auftrage, als der Handlanger einer höheren Macht, die dem Zuschauer die Marionette Homburg vordemonstriert: eben der göttlichen Vorsehung. Hohenzollern ist der geistige Vetter Lichts im „Zerbrochnen Kruge“, denn wie Licht im Kruge dem komischen Oedipus Adam in die Seele leuchtet, leuchtet er dem Prinzen in die Seele. Durch ihn soll dem Zuschauer zum Bewußtsein gebracht werden, daß es sich hier um eine höhere Wirklichkeit handelt: das Spiel des Himmels auf dem Instrument der Seele des Prinzen. Aber weil durch den Somnambulismus eine kränkliche Symbolik an die Stelle der übernatürlichen Glaubenswelt getreten ist, wird aus dem eigentümlich farblosen Wesen des Schreibers Licht im Kruge im Homburg ein Wesen ohne Fleisch und Blut, mit etwas Gespenstischem. Wie der böse Versucher taucht dieser falsche Freund aus der Nacht der Erde empor, und seine Züge verzerren sich zur Frage des teuflischen Seelenfängers im nächtlichen Mondschein. So fällt plötzlich ein eigentümliches Licht auf den freigeistigen Ursprung der Schubertschen Theosophie, und hinter dem somnambulen „Unfug“ erscheint sein diabolischer Ursprung. Gerade durch Hohenzollern sollte dies Schauspiel als ein Spiel von der Herrlichkeit der Vorsehung in überquellender poetischer Freiheit zum Bewußtsein gebracht werden, wie es im Spiel vom Zerbrochnen Krug durch den Schreiber geschieht. Diesen Sinn hatte ursprünglich Hohenzollerns große Verteidigungsrede mit der Aufklärung des Ganzen im fünften Auftritt des fünften Aktes durch die Erzählung des Hergangs der Geschichte. Hier sollte dem Zuschauer die Figur des Kurfürsten wie in einem Spiegel in ihrer doppelten Rolle deutlich werden und damit der Sinn des Spieles überhaupt: daß es sich um ein Erbauungsspiel im höchsten Sinne handle mit der Heilung und Rettung des Prinzen, vorbildlich für alle seines Geistes. Die in der psychologischen Symbolik bedingte scharfe kausale Be-

gründung Hohenzollerns nimmt dem Spiele die Poesie und gibt die peinliche Empfindung einer gemeinen Verteidigungsrede. Es handelte sich hier nur darum, zu zeigen, daß es nicht auf den Anlaß zum Ausbruch der Gesinnung Homburgs und die ihm folgende notwendige Verwicklung ankommt, sondern nur auf die notwendige Wandlung dieser Gesinnung, des sündigen Seins des Menschen überhaupt in ihm. Denn in Homburg muß jeder sich selber wiedererkennen und mit ihm sich wandlungsbedürftig fühlen.

Natalie ist nicht in die somnambule Halbwirklichkeit hineingezogen. Sie ist der gute Geist des Prinzen, in ihr ersteht sein besseres, unsterbliches Selbst im Augenblicke, wo er in bodenlose Tiefe sinken will. Dies Heldenmädchen weckt ihn auf und bereitet ihn für die große Wandlung vor. Natalie ist die Schwester Evchens und Käthchens, aber sie steht fest auf dem irdischen Grunde, dem Realismus des Stückes entsprechend. Am Schlusse wird sie, wie Eve dem Ruprecht und Käthchen dem Grafen vom Strahle, dem Prinzen als seine Braut zum irdischen und ewigen Lohne zugeführt. Damit schließt sich der Kreis des Spieles, die beiden Enden der ringförmigen Welt sind zusammengefügt, der Traum vom himmlischen Paradiese ist Wirklichkeit geworden: nun ist Homburg der zweite Adam geworden auf dem Kreuzweg der Wandlung, wie ihn der Erlöser der Menschheit vorangegangen ist. Jetzt ist Homburg dem Großen Kurfürsten gleich, in beiden leuchtet das Urbild der Menschheit wie einst im Paradiese. Der Große Kurfürst zieht den jungen Helden an seine Brust, wie der himmlische Vater sich in unendlicher Liebe in seinem Ebenbilde spiegelt.

Die andern Figuren sind ganz im Spiel des irdischen Lebens gehannt. Aus allen ragt Kottwitz hervor, der Alte mit dem goldnen Kinderherzen, die Verkörperung der Treue und des gutmütig polternden Haudegentums preußischer Färbung. „Von der Pike auf“ ist er in unbedingter Disziplin groß geworden, lebend im Geiste und im frommen Sinn eines kerngesunden Volkes, das unüberwindlich ist durch seine Schlichtheit. In Kottwitz hat Kleist sein Volk der Mark verherrlicht und ihm in der Zeit tiefster Demütigung seine Größe zum Bewußtsein gebracht. Mit diesem Geiste war Napoleon zu besiegen. Durch Kottwitzens lebenswürdige Sophistereien aber sprüht und blüht das junge Herz des Dichters selbst mit dem Wunsche, der König möge bald Sanfare blasen lassen.

Der Kranz ist symbolisch auch für die Form des Spieles. Mit einem Traum vom himmlischen Paradiese mit unsterblichem Ruhme und himmlischer und irdischer Liebe beginnt es, und in einem Traume, der Wahrheit wird, geht es auf: aus der Ewigkeit in die Ewigkeit durch die ernste Schule des Lebens. Aus himmlischen Gefilden steigt der Prinz hernieder in die dunklen Gärten des Lebens und lauscht dem Flüstern der Schlange und folgt ihr zum Höllentore — aber im letzten Augenblicke wendet die Hand des himmlischen Vaters den Irrenden, und er blickt in die Sonne, der er nun selig verklärt entgegengeht. So ist eine Dreiheit der Momente festgesetzt. Sie teilen und ordnen wie Marksteine die Bewegung und Inhaltsfülle des Stückes. Das erste Moment ist bezeichnet mit dem Rufe des Kurfürsten: „Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg“ (I, 1), das zweite, die tiefste Tiefe der Bewegung mit dem Zusammenbruche des Prinzen (III, 5), und das dritte in seiner Verklärung, mit seinem Gesange an die Unsterblichkeit und seiner Krönung und Belohnung (V, 10 u. 11). Der „Prinz von Homburg“ erscheint wie eine Kombination von Schicksals- und Vorsehungsdrama, wie sie Kleist schon im Robert Guiskard erstrebte und noch nicht finden konnte, weil er selber noch Titanide war. Dort sollte die Pest zum Angelpunkte der Doppeltragödie werden, im Homburg ist an ihre Stelle der Zusammenbruch Homburgs getreten, und jetzt ist in der Tat die Einheit von Schicksals- und Vorsehungsdrama erreicht. Als Schicksal muß der überhebliche Träumer sein Unglück empfinden, solange er den Kurfürsten nur als Feind, als die personifizierte Macht des bösen Schicksals betrachtet, und er spricht ja in seinem Monologe der Resignation (IV, 3) auch wie ein rechter ungläubiger Heide, der das Werk der Vorsehung, das Walten der Vätergüte Gottes und seines Stellvertreters, des Kurfürsten, in seinem kindischen Troße als willkürliches Spiel des Schicksals erfährt. Deshalb sieht er sich ja auch zu den „schwarzen Schatten“ (III, 5) der Unterwelt niedersteigen, wie Orest in Goethes Iphigenie, der Freigeist des 18. Jahrhunderts. Aber in dem Augenblicke, wo durch Gottes und des Kurfürsten gütige Führung die innere Wandlung in ihm erfolgt, ist er gerettet, und er steigt empor, die Vorsehung erkennend. So ist zwischen dem ersten und zweiten Moment der dionysische Todeszug Homburgs, zwischen dem zweiten und dem dritten Moment aber sein Triumphzug eingespannt, seine „Himmelfahrt“, gegenüber seiner Höllenfahrt. Jetzt ist die

große Vision Kleists von der Bewegung aus dem Unendlichen im Durchgang durch die Bühne des irdischen Lebens ins Unendliche vollendet, der Ring hat sich geschlossen, die Form des Dramas deckt sich vollkommen mit seiner im „Marionettentheater“ gegebenen Metaphysik. Wie sich die dramatische Idee durch die Reihe seiner Werke entwickelt und geläutert hat, ist nun auch die Form vollendet. Guiskard und Penthesilea sind die großen Stufen zum Prinzen von Homburg. Erst auf Grund der Metaphysik des Christentums, zu der Penthesilea unmittelbar hinführt als Nachbild der Tragödie des Kreuzes, ist auch die dramatische Form des Prinzen von Homburg möglich. Er vereinigt deshalb auch alle die Formmomente der vorhergehenden Dramen, wie er die Ideen vereinigt.

Im ersten Akte ist die Verflechtung der himmlischen und irdischen Welt, des Traumwunschebens des Prinzen und sein Fall aus diesem in die Wirklichkeit gezeigt beim Anruf Hohenzollerns. Der das Leben nur träumend erfährt, wird in ihm selber versagen. So folgt im zweiten Akte die Geschichte vom Heldenjugendtraum Homburgs im Konflikt mit dem Gesetz und der Ordnung der Welt beim Versuch seiner Verwirklichung. Im achten Auftritt ist Homburg auf der Höhe seines Ich-Glücksrausches; er hat Natalie gewonnen und den Kurfürsten besiegt, so glaubt er in seiner tyrannischen Überheblichkeit. Aber wie er im zweiten Auftritt dem Offizier den Degen abriß, der ihn zur Ordnung rief, läßt ihm der Kurfürst nun im neunten den Degen abnehmen und ihn gefangen setzen. Damit wäre die Geschichte zu Ende, der Traum des Usurpators ausgeträumt, das „Schicksalsdrama“ fertig, wenn alles nur gemeine Wirklichkeit wäre und kein Vorkehrungsspiel. In Verstockung und Verblendung müßte Homburg enden wie ein Tier, das keine unsterbliche Seele hat. Nun aber folgt die innere Erweckung des vom bösen Geist Umstrickten, die Befreiung von der Last der Erbsünde, der von „dem Troß, dem Übermut“ beschwerten Seele des Prinzen. Dem sind der dritte und vierte Akt gewidmet. Während die beiden ersten Akte das „Schicksalsdrama“ enthalten mit dem subjektiven Höhepunkt (II, 8): „O Caesar Divus!“ . . . bilden die drei letzten Akte das „Vorkehrungsdrama“ mit dem objektiven Höhepunkt (IV, 4): „Er handle, wie er darf; Mir ziemt's hier zu verfahren, wie ich soll!“ Die Vorkehrung, verkörpert im Kurfürsten, wirkt ihren Heilsplan aus durch Hohenzollern und Natalie. Sie handeln für den in der Betäubung

des prometheischen Sturzes befangenen Prinzen. In umgekehrter Reihenfolge, wie die Verschuldung des Prinzen sich vollzogen hat: Insubordination in der Schlacht, Verlobung mit Natalie, erfolgt nun seine Erweckung: die wegen der voreiligen Verlobung durch Hohenzollern, die wegen der Insubordination durch den Kurfürsten. Der dritte Akt ist durch die Handlung Hohenzollerns bestimmt, der vierte durch die Nataliens. Im ersten Auftritt des dritten Aktes weckt Hohenzollern die im Willkürtraume befangene Seele des Prinzen, wie er ihn zuerst physisch erweckt hat (I, 4). Dem Erwachen folgt der jammervolle Zusammenbruch Homburgs und seine Auswirkung vor der Kurfürstin und Natalie im fünften Auftritt des dritten Aktes. Betont sind im dritten Akte der erste und letzte Auftritt, und so ist es auch im vierten: der parallele Gang der Handlung ergibt von selber auch den gleichen Bau. Im vierten Akte handelt die Geliebte an des Freundes Stelle. Im ersten Auftritt ist sie beim Kurfürsten und bewirkt dessen Meisterzug: den Prinzen aus seinem Ichwahne zu wecken, indem er ihm die Entscheidung über sich selbst in die Hand gibt und so mit einemmale den unüberwindlich scheinenden Berg von Vorurteilen gegen den Herrn beseitigt, — ein Glanzstück psychologischer Kunst, dessen einseitiger Geistigkeit die wunderbare Wandlung Agnesens in der „Familie Schrockenstein“ durch den Trunk des scheinbar vergifteten Wassers gegenübersteht als einseitig physischer Vorgang. Dem kühnen Schachzug des Kurfürsten in IV, 1 folgt dessen Auswirkung in IV, 4: die tatsächliche Heilung des Prinzen vom Wahne, seine Wandlung und Erhebung. Damit ist der Prinz schon gerettet. So bringt nun der fünfte Akt, die Fortsetzung des zweiten Aktes, die Auswirkung dieser rein inneren Gesinnungswandlung des jungen Helden in der Welt. Wie ein Triumphbogen spannt sich der fünfte Akt über den beiden Säulen, gebildet aus dem ersten und zweiten Akte einerseits und dem dritten und vierten Akte andererseits. Er bezeichnet die wahre Siegesbahn des Prinzen, die der Selbstüberwindung. Das dritte entscheidende Moment gegenüber der Verfehlung des Prinzen und der Stellung des Kurfürsten zu ihr hat Kleist schon in IV, 2 eingeleitet: die Stimme des Volkes, des Heeres in der Schuld- und Sühnefrage. Dies kommt nun zur rauschenden Entwicklung im fünften Akte. In prachtvoll gegliederter Steigerung führt Kleist den Helden die Stufen des Triumphes hinan.

Die ersten drei Auftritte geben die Basis. Der Kurfürst steht allein

im Bewußtsein der Heiligkeit und Unerbittlichkeit des Gesetzes, wie ein Fels in der Brandung des Meeres gegenüber dem Sturm der Gefühle der tausend Herzen, die für den Prinzen sprechen. Auf ganz ferne wie ein dunkler Gewitterwolkenraum streicht der Geist des Aufruhrs und der Empörung vorüber: der dunkle Rahmen dient nur dazu das strahlende Gold der Treue dieser Herzen im hellsten Glanze zu zeigen, zur Verherrlichung des Kurfürsten und des Geistes des brandenburgischen Heeres. Im vierten Auftritt werden die beiden Momente zur Entscheidung herangeführt: dem Bittgesuch der Offiziere, unabhängig vom Prinzen und ohne dessen Wissen gestellt, steht die Unterwerfung Homburgs gegenüber. So ist er schon begnadigt bevor die Freunde kommen, in deren Mitte der Kurfürst mit dem Herzen ist bei dem Vortrag der Milderungsgründe gegenüber der Strenge des Gesetzes. Die große Steigerung des fünften Auftritts mit den beiden Reden Kottwitzens und Hohenzollerns dient nur der Verherrlichung des Prinzen wie des Kurfürsten, für die alle das Letzte zu opfern bereit sind. Im Hintergrunde erscheint das geliebte Vaterland. Der Sturm der Herzen wird gebannt durch die Meldung von der Ankunft des Prinzen im sechsten Auftritt. Im siebenten erscheint der Prinz und siegt, indem er sich beugt. Seine Rede wird zum Triumphgesang auf die Größe des Menschen, der sich in den göttlichen Willen fügt, und auf das im christlichen Geiste gegründete Vaterland. Nun ist die höchste Höhe erreicht, und was folgt, dient nur der Bereitung des Festes, der Verklärung des Helden. Nataliens Totenklage im achten gibt den Kontrast zu der schlichten Begnadigung des Prinzen im neunten Auftritt, im zehnten singt der Prinz den Hymnus der Unsterblichkeit, die dunkle Erde wird zum Paradiese, des Himmels Tore tun sich wirklich auf, und im brausenden Finale vereinigen sich Himmel und Erde zur Verklärung des Helden und zur Verherrlichung des Vaterlandes.

Unmöglich ist es, die Lebensfülle und den seelischen Reichtum dieser Dichtung im einzelnen darzustellen: man würde sie zerpfücken wie einen Blumenstrauß, wie den Ruhmeskranz des Helden. Melodie und Gesang wird die Sprache, wo die Seelentöne reden, und wenn sich im Kurfürsten, Natalie und dem Prinzen wie im alten Kottwitz die Größe des Menschen offenbart, ist es, als ob die seligen Geister des Himmels selber herniederstiegen um den Gesang von der Erlösung, dem Triumph des Himmels über die Macht der Hölle an-

zustimmen. Die visionäre Kraft des Dichters zeigt sich auch wieder in der Durchbrechung der sichtbaren Szene zur unsichtbaren. Dem Diktat des Schlachtplans (I, 5), gesteigert in seiner Wirkung durch die ständige Unterbrechung des verwirrten Prinzen, entspricht die vollendete Schilderung des Schlachtverlaufs (II, 2) durch die in der Penthesileadichtung so kunstvoll verwandte Höhenschau mit dem Gedröhn der Schlacht und dem Siegesgeschrei, der begleitenden Musik und den Stimmen: eine rechte Schlachtensymphonie. Auch die visionäre Steigerung der Gestalten ins Monumentale durch die Phantasie ist wie dort und in der „Jungfrau von Orleans“ verwendet; der auf seinem Schimmel in der Masse des Heeres gegen die Schweden anreitende Kurfürst ist die Verkörperung der Macht und Größe Brandenburgs.

Die Eigentümlichkeit der Kleist'schen Sprachkunst, der Zusammenklang von Vision, Farb- und Sprachton, das Weiche und Samtig-Melodische seiner Verse gegenüber Härten und Rissen, wo die Traumseele sich enthüllt und über die Erde schreitet, ist hier mit besonderer Liebe ausgebildet: in den Traumscenen, in der prächtig pompösen Szene vor der Schloßkirche in Berlin mit den erbeuteten Fahnen und dem Blick in die erleuchtete Kirche und auf den Katafalk mit der Leiche Frobens. Hier ist die Farbigkeit und Schwere des brandenburgischen Barocks, wie er aus der märkischen Erde aufgewachsen ist, vollendet getroffen, der Gegensatz des Schwarz-Weiß, wie Adolf Menzel es gemalt hat und wie es in den Landesfarben verewigt ist, den Charakter eines Landes und Volkes verkündend. Die Figur des Kurfürsten in seiner eisernen Sachlichkeit und Strenge ist hier die selbstverständliche Krönung des Ganzen.

Die wunderbar ausgeglichene Gliederung des Dramas, aus der Sicherheit, Rundung und Fülle der ersten dramatischen Vision entsprungen, die Farbigkeit und Tiefe der Situationen und Bilder sind nur der sichtbar gewordene Reichtum und die notwendige räumliche Auswirkung der in sich vollendeten Charaktere. Alle diese Menschen blühen auf wie volle Blumen und entfalten die Pracht und Glut erhabener Seelen. Nur wo der Somnambulismus sein fahles Licht in den Sonnenglanz der Szenen hineinspielt, kommt ein kränklicher Ton in das Ganze. Der einzige Mangel des Stückes, daß Kleist an die Stelle einer notwendig über der natürlichen sich öffnenden ewigen Geisterwelt nur eine somnambule Welt setzte, be-

dingt ja auch die nicht überwundene Trennung der Traumszenen vom eigentlichen Spiele. Diese Kluft wird bedenklich erweitert durch die Ernüchterung in der Rede Hohenzollerns: der Kurfürst sinkt zum bloßen Experimentator, Hohenzollern zum Magnetiseur und der Prinz nur zum kranken Schlafwandler herab, mit dem der Mond seinen Unfug treibt. Außerordentlich wirkungsvoll sind dagegen die drei Monologe des Prinzen gesetzt. Sie bezeichnen die drei Momente, die die Bewegung des Dramas markieren: den Weg Homburgs aus dem bloßen Traumleben zum Erwachen und zu der mit ihm bedingten Verzweiflung, aber auch zur Wandlung aus ihr, und den der Wandlung folgenden Aufstieg zur wahren Unsterblichkeit. So steht dem Sanfarenstoß des ersten Monologes (I, 6) der Triumphgesang des letzten gegenüber (V, 10) und der mittlere Monolog (IV, 3) zeigt den Reisenden am Scheidewege in der ungemein treffend gegebenen bitter-süß-schweremütigen Verfassung des seiner selbst überdrüssig werdenden Narziß. Der Monolog des Kurfürsten (V, 2) ist eine Verherrlichung des preußischen Pflicht- und Staatsbewußtseins, er zeichnet die Atmosphäre, in der der kategorische Imperativ gewachsen ist.

Zahlreiche Einzelzüge der Homburgdichtung erinnern an Schillers „Wallenstein“. Seit dem Robert Guiskard stand auch die Gestalt des großen Schillerschen Usurpators vor Kleists Seele. Im Guiskard bleibt Gott verborgen. Auch im Wallenstein erscheint nicht die legitime Macht selbst auf der Bühne, verkörpert in der Person des Kaisers, sie wirkt sich in ihren Gesandten aus und durch ihre Autorität, an der Wallensteins Träume zerschellen. Dem Dichter des Homburg werden Max und Wallenstein zu einer Person im Homburg. Max muß die tödliche Enttäuschung an dem erfahren, den er seinen Führer glaubte, Homburg ist glücklicher, denn in ihm selbst steckt der Usurpator und er wird geheilt vom Wahne durch den wahren Führer, den Kurfürsten. Thekla und ihre Mutter sind zu Natalie und der Kurfürstin geworden, der Bericht des Rittmeisters Mörner vom Tode des Kurfürsten und dem Todesritt Homburgs mit seinen Treuen (II, 5) entspricht dem Bericht des schwedischen Hauptmanns (Wallensteins Tod IV, 10), die Geschichte vom Opfertod Frobens (II, 8) ist angeregt durch Octavios Freundeswarnung gegenüber Wallenstein (Piccolomini I, 3 und Wallensteins Tod II, 3). Auf das Dach des Rathauses zu Pilsen steigen die Pappenheimer um die

Kanonen gegen Wallenstein zu richten und ihren Maj zu befreien. Auf dem Rathhaus zu Sehrbellin sind die Offiziere versammelt um die Bittschrift für den jungen Rebellen zu unterzeichnen, um Gnade vor dem Walter des Gesetzes für ihn zu erlangen. Das Verhältniß ist hier genau umgekehrt. Die im Wallenstein ferne Majestät ist im Kurfürsten erschienen, und von seiner erhabenen Gestalt aus ordnet sich die neue Welt dieses Schauspiels.

Der jugendliche Usurpator Homburg lebt wie Wallenstein in der historischen christlichen Kulturwelt und kommt wie dieser in Konflikt mit den Gesetzen des christlichen Staates. Weil es sich hier um Religion handelt, hat Kleist Homburgs Vorbild im jungen Ordensritter in Schillers „Kampf mit dem Drachen“ gesehen. Wie dieser geht Homburg zum Kirchlein um zu beten, bevor er den Rappen besteigt und auszieht zum Jugendstreich nach der „Ordre des Herzens“ (II, 2). „Mut zeigt auch der Mameluck, Gehorsam ist des Christen Schmuck“, ruft der Ordensmeister dem jungen Ritter entgegen. Als der wie ein Heide im Willkürtraume befangene Homburg erwacht und auf die Rede Hohenzollerns, des Prinzen Reiter seien schon auf dem Marsche, erstaunt fragt: „Welch eine Reuterei?“, antwortet Hohenzollern spöttisch: „Die Mamelucken“: Homburg kennt seine eigene Welt nicht mehr. Von den Rittern auf Rhodus bei Schiller ist es nicht weit zu den „Templern auf Cypern“, wie sie Zacharias Werner als ersten Teil der „Söhne des Thales“ (1803) gedichtet hat. Wenn der Große Kurfürst während der Versammlung der Offiziere auf dem Rathhaus im Selbstgespräche (V, 2) sagt:

Seltjam. — Wenn ich der Den von Tunis wäre,
Schlög' ich bei so zweideut'gem Vorfall Lärm,

so spielt hier der Dichter unmittelbar auf Werners Vorbild an. Robert d'Oredin, der junge rasche Held, wiederholt in andrer Form die Tat des Ritters im „Kampf mit dem Drachen“, das Zeichen des Kreuzes verleugnend. Er reißt dem Comptur des Ordens, als der ihn an die Heiligkeit des verletzten Gesetzes erinnert, die Schnur vom Mantel, wie Homburg dem ersten Offizier den Degen vom Leibe reißt (II, 2). Der Großmeister Molan verlangt dem vermessenen Robert das Schwert ab und läßt ihn gefangen abführen, wie es der Kurfürst mit dem Prinzen tut. Molan sagt von der Gottheit:

Sie straft des Menschen frevelhafte Kühnheit
Ihr gleich zu sein, und wirft ihn in sein Nichts,

wie der Kurfürst dem Prinzen zuruft:

Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg.

Prometheus, der Gottestroher, Luzifer, der Gott gleich sein will, werden ins Nichts geworfen. „Dreier großer Unbild“ hat sich Robert d'Oredin verschuldet wie der Prinz von Homburg (V, 9). Philipp von Anjou spricht im Tempelgarten mit den Blumen, weil er in ihnen findet, was die Menschen, die sich die Könige der Schöpfung wähnen, nicht mehr besitzen: die Unschuld des Paradieses. Die „Nachtviole“ duftet und Molan sagt: „O, wir träumen alle“ ... Das ist der Weg zum Garten von Sehrbellin, wo „die Nachtviole lieblich duftet“, und der Prinz aus dem Traum vom Paradiese zur Wirklichkeit des himmlischen Paradieses erwacht. Robert d'Oredin muß sich wandeln wie der Prinz von Homburg um aus dem Sturm der Jugend in den Frieden des Lebens mit Christus einzugehen, für ihn gilt, was der päpstliche Legat im zweiten Teile der „Söhne des Thales“, in den „Kreuzesbrüdern“ (1804) sagt, als Sohn der Mutter, der Kirche: „Gefühl und Recht im Einklang zu verbinden.“ So fleht Natalie vor dem Kurfürsten:

Das Kriegsgeßetz, das weiß ich wohl, soll herrschen,
Jedoch die lieblichen Gefühle auch.

Zacharias Werner will die Freimaurerei mit dem Christentum versöhnen, den modernen Individualismus in seiner psychologischen Mannigfaltigkeit mit dem Geiste des Kreuzes in Einklang bringen. Der christliche Ordensmeister wird zum Logenmeister im Augenblick, wo hinter dem subjektiven Gefühle die alte Willkür sich verbirgt, der Mensch sich göttliche Kräfte beimißt und die Rolle Gottes spielt: die Klippe, die Kleist im Somnambulismus in anderer Form nicht vermieden hat.

Im barocken Kunstwerk wirkt bereits das Kulturbewußtsein der christlichen Welt, die geoffenbarte transzendente Welt des Christentums hat die ewigen Räume erschlossen, der Durchbruch der beschränkten irdischen Welt ins Unendliche nach allen Seiten wie in einer Kugel ist geschehen, die kopernikanische Tat ist vollzogen. Weil die Antike die Offenbarung des Christentums noch nicht kannte, waren ihr auch die Räume des Jenseits verschlossen, und nur aus der tiefsten Qual des Lebens wie im „Oedipus“ stieg die Sehnsucht nach Erlösung, und das Wissen kam über den Erleuchteten durch den

sich erbarmenden Gott, dessen rettende Hand erscheint, wie im „Oedipus auf Kolonos“ und in der „Iphigenie“ des Euripides. Für die deutsche Klassik war durch den selbstherrlichen Moralismus des Freidenkertums die transzendente Welt des Christentums wieder verriegelt, man war zum Heidentum der Antike zurückgekehrt. Jeder der deutschen Klassiker hat sich erst mühsam den Zugang zur transzendenten Welt wieder erringen müssen. Die klassische geschlossene Formwelt wurde damit wieder offen, wie es die des Mittelalters, der Gotik, die des Barock ist. Von der Klassik zur Romantik ist der Weg von der geschlossenen zur offenen Form, aus dem Moralismus zur Religion, bis Gott als der Mittelpunkt der unendlichen Welt, als der Fluchtpunkt in der Perspektive der unendlichen Räume wieder erkannt ist. Renaissance und Barock, Klassik und Romantik zeigen deshalb dieselben Phasen der Formwandlung wie der metaphysischen Wandlung aus der menschlichen selbstherrlichen Moral zur offenbaren Religion, nur daß die jeweils konkreten Inhalte der Kunstwerke, entsprechend dem Gang der empirischen Geschichte, verschieden sind. Shakespeare lebt noch in einer barocken Formenwelt, und bei ihm gerade sind die Zwischenstufen von der Moral zur Religion deutlich zu erkennen. Im „Sturm“ führt der Dichter mit seinem Zauberstabe eine Welt für sich herauf, wo Prospero, der vertriebene Herzog von Mailand, Abrechnung mit seinen Gegnern hält, die Liebe seiner Tochter und des Königssohnes prüft und beiden ihr Glück bereitet. Der Zauberer, mit übernatürlichen Kräften begabt, spielt die Rolle Gottes, der Vorsehung, der Dichter das Spiel des Lebens, und er bittet im Epilog um Entschuldigung für seine Zauberein, weil er weiß, daß das nur schöne Träume sind vor dem allmächtigen Gotte:

Zum Zaubern fehlt mir jetzt die Kunst:
Kein Geist, der mein Gebot erkennt;
Verzweiflung ist mein Lebensend',
Wenn nicht Gebet mir Hilfe bringt,
Welches so zum Himmel dringt,
Daß es Gewalt der Gnade tut
Und macht jedweden Fehltritt gut.

Der Dichter lebt ganz im Bewußtsein der christlichen Wahrheit, und seine Kunst ist nur ein Spiel. In „Maß für Maß“ verkleidet sich der Herzog als Beichtvater um die Herzen seiner Untertanen zu belauschen, zu prüfen und zu bessern. Willkür wird bestraft, verstockte

Bosheit gerichtet, das Gesetz und die Liebe aber werden zum Siege geführt. Claudio muß wie der Prinz von Homburg die Schauer des Todes erfahren um sich zu bekehren. Isabella fleht vor Angelo um des Bruders Leben wie Natalie vor dem Kurfürsten um das des Prinzen, sie ermutigt den Zerbrochenen wie Natalie Homburg ermutigt, und ist stolz auf den Erhobenen wie diese. Angelo, gewandelt, bekennt seine Schuld öffentlich, wenn er sagt:

Und solche Reu' durchdringt mein wundes Herz,
Daß mir der Tod willkommner scheint als Gnade.
Ich hab' ihn wohl verdient und bitte drum!

So bekennt auch der Prinz von Homburg seine Schuld vor dem Heere.

Hinter der Welt des Augenscheins, vom Herzog inszeniert, liegt die der Wahrheit, vom Herzog in der Maske selbst gespielt. Durch eine Täuschung nur vermag der Herzog die Rolle des allwissenden Gottes anzunehmen. Alles bleibt in natürlichen Grenzen. Anders im Homburg. Der Kurfürst belauscht den nachtwandelnden Prinzen und errät dessen Traum, und dies natürliche zufällige Spiel wird symbolisch zur Notwendigkeit erhoben: der Kurfürst ist erleuchtet vom allwissenden Gott. So wird die somnambule Welt mit der übernatürlichen Glaubenswelt verwechselt, wo Shakespeare streng realistisch bleibt, vermengt Kleist Realismus und Symbolik durch ein pathologisches Mittel.

Diese Pathologie des somnambulen Zustandes wird dadurch scheinbar auch in den Zusammenbruch des Prinzen hineingezogen. So erweist sich der Zusammenbruch einmal als das Erwachen des Traumwandlers, symbolisch genommen für das Wandeln des gefallen aus dem Paradiese verstoßenen Menschen im Traum seiner Willkür, das andermal aber als das Erwachen des Mediums aus dem magnetischen Schläfe, in dem es unter dem Zwange fremder Kräfte, hier durch den Magnetiseur Hohenzollern und den Kurfürsten, gehandelt hat. So hat sich der Dichter wie um die unendliche Symbolik der übernatürlichen Traumwelt auch um die reine erschütternde Wirkung des Zusammenbruchs Homburgs gebracht und sich um den höchsten Ruhmeskranz in der Weltliteratur betrogen. Denn der Zusammenbruch Homburgs ist poetisch völlig real gedacht und so nur kann er wirken. Mit dem Somnambulismus wäre alle Verantwortung Homburgs aufgehoben, und damit der Zusammenbruch des Jünglings nur der eines Opfers teuflischer Kräfte.

Homburg träumt die Willkürträume des gefallen Menschen und verwirklicht sie in der Schlacht, die Träume des Oedipus, die Wirklichkeit sind. Im Dunkel des Lebens wandelnd hat sie der Arme gelebt. Dieselben Träume müssen den alten König in Calderons „Leben ein Traum“ Lügen strafen, weil er nur seine menschliche Willkür als Weisheit in den Sternen gelesen. Hamlet wird krank an der Welt durch „seine bösen Träume“, er sieht sich im Innersten getroffen, wie Homburg zusammenbricht. Hamlet hat in die Hintergründe des Daseins gesehen, der Menschheit ganzer Jammer schüttelt ihn, die Ursünde ist auch in ihm wie im König, dem Mörder seines Vaters und Gatten seiner Mutter. Hamlet und Oedipus werden Eins und der Schrei der Kreatur dringt zum Himmel. Homburg aber ist in seinem Zusammenbruche Hamlet und Oedipus zugleich. So steht er vor Natalie wie Hamlet vor Ophelia, wenn er sagt: „Geh an den Main . . . ins Stift der Jungfrau“, wie Hamlet: „Geh in ein Kloster!“ Prometheus bricht zusammen im Kampf mit den Göttern. So bricht Homburg zusammen auf seinem vermeintlichen dionysischen Siegeszuge, der zum Todeszuge wird. Und da sehnt sich Homburg nach der Ruhe und dem Frieden des Todes gerade in der Furcht vor dem Grabe. Die Kindheitsträume vom Paradiese kehren wieder, wie sie der Dichter selbst auf seinem Todeszuge träumte in Rousseauschem Geiste, vom „Knaben, blondgelockt“ . . . „in den Bergen“, an der Mutter Brust. Rousseaus Flucht zur Natur, die Flucht vor dem metaphysischen Tode taucht wieder auf in der Sehnsucht nach dem Auslöschen des eigenen sündigen, willkürlichen Bewußtseins im schuldlosen Sein der Natur, des Paradieses. Der Sturz des Empedokles in den Ätna wiederholt sich. Prometheus, der Gottestroßer, oder der Freigeist will sich selber vernichten. So will Homburg hilflos auf Glanz und Glück und Ruhm verzichten, als seine Willkürträume zusammenbrechen, und in der unschuldigen Natur als ein schuldloses Tier sein Leben fristen, nur um noch nicht sterben zu müssen und in die ewige Vernichtung einzugehen:

Ich will auf meine Güter gehn am Rhein,
Da will ich bauen, will ich niederreißen,
Daß mir der Schweiß herabtrießt, säen, ernten,
Als wär's für Weib und Kind, allein genießen,
Und, wenn ich erntete, von neuem säen,
Und in den Kreis herum das Leben jagen,
Bis es am Abend niedersinkt und stirbt.

Das ist Adam nach dem Falle im Paradiese. Im Schweiß seines Angesichtes ist er sein Brot, und die Erde trägt ihm Dornen und Disteln im Fluche Gottes. Es ist bezeichnend, daß Kleist das unmittelbare Vorbild für ein solches Leben des Verzichtes in der Tragödie des zerschmetterten Usurpators gefunden hat, in „Wallensteins Tod“ (I, 7), wo die Gräfin Terzky, Wallensteins böser Geist, die Versucherin, die Eva, ihm nach seinem Sturze ein solches Leben der Bedeutungslosigkeit in Aussicht stellt um seinen Ehrgeiz zum letzten Schritt zu reizen.

Dem furchtbaren Höllensturz Homburgs und seiner erhabenen Wandlung muß die herrliche Erhöhung entsprechen. Hier genügt kein moralisches Pathos, hier müssen die ewigen Räume sich öffnen und die seligen Geister in ihrer strahlenden Verklärung sich zeigen, die unendliche Stufenreihe empor bis zum Throne des Ewigen.

Schiller hat an Goethes „Egmont“ die Schlußszene getadelt, weil Goethe hier der „sinnlichen Wahrheit“ des Stückes Gewalt angetan habe, nur um seine „Idee, Klärchen und die Freiheit, Egmonts beide herrschende Gefühle, in Egmonts Kopf allegorisch zu verbinden“. „Wir werden durch einen Saltomortale in eine Opernwelt versetzt, um einen Traum — zu sehen.“ Daß Goethe hier einen Traum an die Stelle einer höheren Wirklichkeit setzt, hat seinen Grund in seiner Freigeisterei: Klärchen und die Freiheit! Hier hat die christliche transzendente Glaubenswelt mit ihren „scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen“ noch keinen Platz. Schiller empfand in dieser Szene die Unwahrheit der Lösung und war deshalb von ihr abgestoßen. Als der große Moralist mußte er um der Wahrheit willen die tragische Versöhnung durch den Tod als disharmonisch-harmonischen Ausklang fordern, wo der Zuschauer sich in unendlicher Empfindung, in tragischem Schweigen erhoben fühlte: in stummer Erschütterung blieb eine letzte Frage offen mit der bangen Antwort: wir wissen es nicht.

Schiller hat aber auch in seiner Übersetzung der „Iphigenie in Aulis“ des Euripides (1788) den Schluß des Originals gestrichen, wo Iphigenie am Opferaltar durch die Göttin entrückt wird: das heidnische Vorbild für die Erlösung des leidenden Menschen durch die sich erbarmende Gottheit zur persönlichen Unsterblichkeit, wie sie der Opfertod Christi gebracht hat. Hier hat der Moralist Schiller

die transzendente Welt noch ausgeschlossen. Als der Dichter des Religiösen hat Schiller in der „Jungfrau von Orleans“ die ewigen Räume herrlich aufgetan.

Kleist aber hat gerade die „Iphigenie in Aulis“ des Euripides vorgeschwebt bei der Konzeption der Idee der Wandlung Homburgs, wie ihm Egmont vorgeschwebt hat beim ersten Willkürtraum des jungen Titanen.

Iphigenie wird zum „Rosenfeste“, zur Vermählung mit Achill gerufen. In Wahrheit aber ist sie nach dem Spruche des Priester-Sehers durch den eigenen Vater bestimmt in der Schönheit ihres jungen Lebens geopfert zu werden für ihr Volk auf dem Altare des Vaterlandes. In rührender Lieblichkeit und Anmut sinkt Iphigenie dem Vater zu Füßen, flehend um ihr junges Leben. Nie ist ihr das Leben so schön und lockend erschienen als jetzt, wo die Schatten des Todes winken:

Nichts Süßers gibt es, als der Sonne Licht
Zu schaun! Niemand verlangt nach da unten.
..... Besser
In Schande leben, als bewundert sterben!

Aber die Jungfrau besiegt ihre Todesfurcht, sie ist bereit zu sterben für ihr Volk. Heilige Weihe erfüllt nun ihr Wesen, in seherischer Begeisterung erhebt sie sich zum Preise auf das Vaterland. Und sie wird dies Vaterland errettet haben, ihr werden die griechischen Frauen ihre Freiheit von der Gewalt der Feinde danken. Das wird ihre Unsterblichkeit sein, ihr ewiger Ruhm:

Ich werde Griechenland errettet haben,
Und ewig selig wird mein Name strahlen.

Schiller schließt die Dichtung mit Iphigeniens Triumphgesang:

O Sackel Jovis! Schöner Strahl des Tages!
Ein ander Leben tut sich mir jetzt auf,
Zu einem andern Schicksal scheid' ich über.
Geliebte Sonne, fahre wohl!

Auch Kleists Penthesilea erlöst den Staat der Frauen von der Gewalt. Penthesileas Wandlung im Tode wird zur Wandlung Homburgs, wie die Iphigeniens. Schiller bewundert die Wahrheit und Schönheit der Todesfurchtzene Iphigeniens: „diese Mischung von Schwäche und Stärke, von Zaghaftigkeit und Heroismus, ist ein

wahres und reizendes Gemälde der Natur." Hinter der Tragödie Pentheseileas erscheint die Tragödie des Kreuzes, und erst auf Grund der Tragödie des Kreuzes ist der Zusammenbruch Homburgs ganz zu verstehen. Denn hier steht nicht der irdische Tod in Frage wie bei Iphigenie, sondern der ewige, die ewige Vernichtung bei der Verleugnung Gottes und seines Gesetzes im christlichen Staate. Was Iphigenie durch den Opfertod gewinnt, ist bei Homburg in Gefahr: das ewige Leben. Deshalb packt ihn die metaphysische Angst, weil er weiß um die große Frage und sich nur in seiner Verhärtung sträubt. So tritt ihm der Blutschweiß auf die Stirne wie dem erhabenen Opfer für die Vermessenheit der ganzen Menschheit einst: Christus am Ölberge. In Homburg ist das Gesetz der Willkür und Gewalt wieder lebendig, wie es das im Irrtum wandelnde Heidentum beherrscht hat, und der Heide Homburg steht vor der Frage ein Christ zu sein oder ewig unterzugehen. Sein oder Nichtsein ist hier in Wahrheit die Frage. Homburg zittert in ewigen Todesängsten und spricht dann: Vater nicht mein Wille geschehe, sondern der Deine! wie es Christus am Ölberg getan hat. Das ist das „höhere Todesmoment“ des christlichen Dramas im Sinne Adam Müllers. Und da Homburg sich gewandelt, sich gebeugt hat unter die Notwendigkeit des Kreuzes, erschließt ihm auch das Kreuz die ewigen Räume. Der in bodenlose Tiefen sinken wollte, darf nun sich zu unendlichen Höhen erheben. Es öffnet sich die transzendente Welt, und Homburg erfährt nach dem Vorgang des auferstandenen Heilandes das dritte Moment des christlichen Dramas: die Verklärung und Himmelfahrt.

Im vermessenen, prometheischen Guiskard- und Egmont-Traum ist Homburg zur Hölle gefahren, das war sein dionysischer Todeszug! Aber die „Liebe von oben“ hat ihn erweckt zur Wahrheit, und im Glanz der göttlichen Gnadensonne wendet sich sein Weg, aus der Höllenfahrt wird die Himmelfahrt des verklärten Helden.

Und nun steht der Dichter des Homburg nicht dem Moralisten Schiller gegenüber, sondern dem Dichter der „Jungfrau von Orleans“. Jetzt ist für beide die sinnliche Schranke gefallen, durch die Binde der irdischen Augen strahlt die jenseitige Welt des Glaubens. Homburgs Gesang von der Unsterblichkeit antwortet die Vision der sterbenden Jungfrau von Orleans:

Seht ihr den Regenbogen in der Luft?
 Der Himmel öffnet seine goldnen Tore,
 Im Thor der Engel steht sie glänzend da,
 Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust,
 Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.
 Wie wird mir? — Leichte Wolken heben mich —
 Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.
 Hinauf — hinauf — die Erde flieht zurück —
 Kurz ist der Schmerz, und ewig ist die Freude!

In den dramatischen Dichtungen des jungen Wieland: „Cady Johanna Gran“ und „Clementina von Poretta“ haben diese Schlußgesänge ihre deutlichen Vorbilder. So heißt es in „Clementina von Poretta“: „Nun bin ich glücklich! — Die Welt rollt unter meinen Füßen; und unbegrenzte Himmel öffnen sich über mir! —“ Gotthilf Heinrich Schubert zeichnet in den „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“ das Bild der ihre schwere irdische Hülle abstreifenden Psyche wie Sichte in der „Bestimmung des Menschen“. In der „Bestimmung des Menschen“ singt Sichte den Gesang der gotttrunkenen Seele, die ewigen Räume öffnen sich ihr und die Erde verklärt sich im Bewußtsein der Unsterblichkeit: „Nachdem so mein Herz aller Begier nach dem Irdischen verschlossen ist, nachdem ich in der That für das Vergängliche gar kein Herz mehr habe, erscheint meinem Auge das Universum in einer verklärten Gestalt. Die tote lastende Masse, die nur den Raum ausstopfte, ist verschwunden, und an ihrer Stelle fließt und woget und rauscht der ewige Strom von Leben und Kraft und That — von ursprünglichem Leben; von Deinem Leben, Unendlicher: denn alles Leben ist Dein Leben, und nur das religiöse Auge dringt ein in das Reich der wahren Schönheit.“ Sichte und Kleist sind hier zu Brüdern im Geiste geworden, und der einst durch den Tat-Denker zur Verzweiflung an der Wahrheit getrieben worden ist, hat hier sich mit ihm gefunden. In der Überwindung des Eigenwillens geht die selige Gewißheit der Unsterblichkeit auf. Auch über den herben Lettern des kategorischen Imperativs blinkt und leuchtet der gestirnte Himmel des unendlichen Alls, in ihnen hat wie im Sittengesetz der verschlossenen Menschenbrust der ewige Gott des Christentums seine unaustilgbaren Züge eingegraben. In Kleist und Sichte ist diese Moralität aufgeblüht zum religiösen Triumphgesang. Schlank und steil, wie die Pfeiler der gotischen Dome zum Himmel

streben und sich zerteilen in Rippen und Ranken, aus denen die Sterne aufblühen wie ins Firmament gezeichnete leuchtende Blumen, streben diese Seelen aus der Enghnis und Schwere der nordischen kühlen Verstandeswelt hinein in die Unendlichkeit der geoffenbarten Welt des christlichen Glaubens, die uns die Erlösungstat auf Golgatha erschlossen hat. Hier aber erhebt sich Schiller im Schlußgesang der Jungfrau von Orleans über Kleist und Sichte, denn er hat die ganze Realität der christlichen Glaubenswelt aufgenommen.

Goethe läßt seinen Egmont einen frivolen Traum von der Freiheit träumen. Mit Faust muß er die Höllenfahrt antreten um zur Erkenntnis einer höheren Führung zu kommen, um das „Stirb und Werde“ zu erfahren. Und der „immer strebend sich bemüht“ sieht die Liebe von oben herniederkommen und die „selige Schar“ den Gewandelten, den Verklärten begrüßen bei seiner Himmelfahrt! Zu Eckermann äußerte Goethe, jene berühmten Verse enthielten den „Schlüssel zu Fausts Rettung“ und sie stünden „mit unserer religiösen Vorstellung durchaus in Harmonie, nach welcher wir nicht bloß durch eigene Kraft selig werden, sondern durch die hinzukommende göttliche Gnade“. Und er fährt fort: „Übrigens werden Sie zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen sei, und daß ich bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohlthätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte.“

Idee und Form sind eine Einheit. Hier liegt die letzte und höchste Probe auf die Bedeutung und Größe eines Kunstgebildes. Alle Subjektivität muß hier schweigen, weil ihr die Sprache versagt. Wo Goethe sich in der Weisheit und Einsicht des großen Dichters am Ende eines langen strebenden Lebens der Notwendigkeit beugte, weil es nur diesen einen Weg und keinen anderen gab, da hat Kleist an Stelle der realen Welt des positiven christlichen Glaubens die somnambule Traumwelt eingesetzt. Grillparzer mit seinem durch das Studium Calderons gerade hierfür geschärften Blick hat ein hartes Urteil darüber gefällt: „Kleists Käthchen und Prinz von Homburg sind die zwei ersten Akte einer Tragödie, deren

dritter Akt — sein Selbstmord war. Er war ein nicht genug zu preisen-
des Talent. Aber sein Fehler war in den natürlichen Gang der Dinge
physische Ursachen (Magnetismus, Traumschlaf) zu bringen.“ Das
ist die schmerzliche Beigabe zu Kleists herrlicher Leistung. Was er
im „Kätchen von Heilbronn“ gewonnen hatte und wodurch die pein-
liche Wirkung des somnambulen Mechanismus abgeschwächt worden
war: die Verbindung mit der realen Welt der „scharf umrissenen
christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen“, ist hier schon wieder
aufgegeben: eine subjektive und pathologische Psychologie ist an
ihre Stelle getreten. Der mit des Sophokles „Oedipus“, mit Shake-
speares „Hamlet“ und Calderons „Leben ein Traum“ sich gemessen,
der die große Synthese von antiker „Schicksalstragödie“ und christ-
lichem Vorsehungsspiel tatsächlich vollzogen hat, hat hier sich um
den höchsten Siegespreis gebracht. Hier liegt die tiefste Tragik des
Dichters wie des Menschen Kleist verborgen. Seine kranke Seele
verwechselte bei seiner letzten Tat die traumhaft-somnambulen
„Fluren und Sonnen“ mit den himmlischen Gefilden des ewigen
Lebens.

Kleist hat zum ersten Male im Prinzen von Homburg den Weg
des Menschen vom verlorenen zum wiedergewonnenen Paradies
gezeichnet, den Heilsweg der Menschheit in der Wahrheit des
Christentums überhaupt. In erhabener Schönheit ist hier das
große Stirb und Werde gedichtet, wo der Mensch wiedergeboren
wird im Glauben und in ihm wächst zur Unsterblichkeit, wo der
endlich beschränkte Eigenwille des Menschen aufgeht im unend-
lichen ewigen Willen des Schöpfers, wo ein Volk, die Mensch-
heit selbst auf dem Heilsweg schreitet, voran der Held und Heilige,
empor die Stufen der Seligkeit zum Lichtreich des Himmels. Rein
und erhaben geht der Held durch den Willen den Weg der Voll-
endung.

Zum ersten Male ist auf eigenem deutschen Grunde das große
nationale Schauspiel erstanden. Vom freigeistigen Egmont
Goethes bis zum Prinzen von Homburg Kleists führt der Weg der
Entwicklung des deutschen Geisteslebens vom selbstherrlichen, volk-
und gottfremden Individualismus des 18. Jahrhunderts, der Frucht
des Abfalls vom Glauben des Christentums wie von der Volks-
gemeinschaft, bis zur Wiedergewinnung dieses Glaubens und dieser
Gemeinschaft. Friedrich Schiller hat sich nach Frankreich gewendet um

einem frivol und gottlos gewordenen Geschlechte die heldische Gestalt seiner Heiligen zu entreißen und sie seinem Volke zu gewinnen, das er noch würdig und berufen fand zum Träger der höchsten Menschheitsgüter zu werden. In der „Jungfrau von Orleans“ hat Schiller das Heilige als die höchste Krönung der Poesie gefunden, vereint mit dem heldischen Geiste wahrer Nationalität. Kleist hat den Prinzen von Homburg zum Helden und Heiligen gemacht. Aber der Kranz um Homburgs Stirne leuchtet nicht rein im Glanze der wahren himmlischen Fluren und Sterne, das Licht einer fahlen Scheinwelt fällt auf ihn. Die letzte Vollendung fehlt so dem gewaltigen Werke. Die kranke Seele des Dichters vermochte die aus dem erhabenen Willensleben Schillers erstandene Welt der „scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen“ im Schlußgesang der Jungfrau von Orleans wie bei der Verklärung des Sauts sich nicht zu eigen zu machen.

Der Große Kurfürst sieht den Prinzen als verklärten Geist sein Heer zum Siege führen:

Und seinem Geist, tot vor den Fahnen schreitend,
Kämpf' er, auf dem Gefild der Schlacht, sie ab!

So schreitet Calderons „Standhafter Prinz“ als Geist im Ordensmantel mit einer Sackel dem spanischen Heere voran: er ist als Märtyrer gestorben, als Held für seinen Glauben und sein Vaterland.

Adam Müller wie Schelling und Friedrich Schlegel haben bei der Betrachtung der Geschichte der Weltliteratur gefunden, daß Calderon die höchste Form des Dramas geschaffen habe in der Verklärung des irdischen durch das ewige Leben. Dies forderten sie auch für die deutsche Kunst. Kleist hat die Forderung Müllers nach einem religiösen nationalen Drama mit den drei Momenten nach dem ewigen Vorbild der Lebens-, Leidens- und Auferstehungsgeschichte Christi in genialer Weise erfüllt, wenn auch ein schmerzlicher Rest von Ungelöstem bleibt. Schiller, der große Moralist und Ästhet des 18. Jahrhunderts, hat sich über seine „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“ hinaus zum Dichter des Religiösen und der Nationalität entwickelt, Kleist hat auf deutschem Grunde aus dem Geiste des eigenen Volkes und der eigenen Geschichte die große Tat gewagt: den Helden und Heiligen im historischen, nationalen und

religiösen Schauspiel vorzuführen. Hier tritt Kleist dicht neben Calderon, der „Standhafte Prinz“ zum Prinzen von Homburg. Aber den Kranz des standhaften Prinzen hat Homburg noch nicht erreicht, und sein Dichter entsagte dem irdischen Leben, bevor er das Letzte und Höchste erfüllte. Das Kreuz auf Golgatha hat ihn nicht zu bewegen vermocht die Tragödie seines eigenen Lebens bis zum Letzten durchzuleiden um mit dem standhaften Prinzen singen zu können:

Ich bleib fest in meinem Glauben,
Weil er Sonne, die mir funkelt,
Weil er Licht ist, das mir leuchtet,
Lorbeer, der mich krönt mit Ruhm.

Die Novellen

Mit der wunderbaren Konsequenz und der erstaunlichen Sicherheit des Genius hat Kleist den Bau seiner dramatischen Werke gefügt. Wie ein gotischer Dom in seinem Antlitz die Rätsel und Geheimnisse des christlichen Gottesreiches verkündet und sich hinaufrückt in immer schlankeren und spitzeren Bogen zum Firmament, trägt der Bau des Kleistischen Dramas die unergründliche Fülle des Lebens. Finster und geheimnisvoll hebt es an mit seinen dunklen Räumen und Lichtern und Farbenspielen, um in einem gewaltigen Zuge nach oben sich zu entladen bis hinein in die leuchtende Spitze. Diesem geschlossenen Steinwerk mit den klaren Linien und Farben gegenüber mutet die Reihe seiner Novellen auf den ersten Anblick wie ein Bauplatz an mit den bunt durcheinandergeworfenen Blöcken, die zum Bau nicht mehr taugten. Aber wer die Rätselschrift am Dome des Dramas entziffert, sieht auf einmal alle Züge der Novellenreihe auch in ihm eingegraben. Es sind nur die kleineren Rippen und Ranken in den Feldern und Fenstern, die sich allmählich erst dem prüfenden Auge verraten. Aber dieselbe Kraft lebt in ihnen, ein Geist hat sie geschaffen, im gleichen einen gewaltigen Zuge sind sie entstanden, und das Auge, das sich durch die Uner schöpflichkeit der Motive getastet hat, weiß, daß im kleinsten Zuge schon die ganze Welt mit ihren Rätseln verborgen ist. Das ist das Geheimnis dieses finsternen rätselvollen Busens. Kleists Antlitz ist das seiner Werke, dunkel und geheimnisvoll wie ein gotischer Dom.

Aber „die prächtig funkelnde Rose im Hintergrund der Kirche“, wie es in der Novelle von der heiligen Cäcilie heißt, beleuchtet ein schmerzvolles Antlitz in sieghaftem Strahlenkranz: den Gekreuzigten. Und auf einmal gehen alle Rätselzüge dieses Baues auf und verraten, woher sie ihr Leben haben. Das Dunkel des Innern wird dem Auge vertrauter, was die Pfeiler und Bogen und Rippen und Ranken sagen, das lebt hier innen im Raume: das Ewige, das Unergründliche und Erhabene, die Welt im Zeichen der Erlösung. Was der Jüngling im Briefe an seinen Lehrer Martini nur stammelnd verraten konnte, das hat er in immer neuen Rätseln und Zügen als Gestalten aufgenommen, und im staunenden Sagen ist ihm das Unergründliche noch unergründlicher geworden. So blühen die Wunder des Lebens oft in den verborgenen Zügen der kleineren

Werke Kleists noch üppiger, keuscher und unmittelbarer auf, weil hier der Krampf des menschlichen Bemühens gelöst ist und nur das Wunder der Gnade spricht.

Wer den Bau des christlichen Dogmas mit dem Verstande des Glaubenslosen mißt, will ein Baumeister ohne den Sinn des Auges sein. Er ist blind und tastet durchs Dunkel seiner eigenen Seele. Aber wer in den Schmerzenszügen des Gekreuzigten das Geheimnis des Daseins begreift, bestaunt im dogmatischen Bau den Bau des gotischen Domes: es ist ein und dasselbe. Logische Klarheit und mathematische Strenge sind nicht Feinde der Phantasie und des unergründlichen Vermögens des schaffenden Genius, sie sind wesens-eins mit ihm und nur andere Seiten desselben Wunders des Geistes.

Kleist hat Mathematik und Philosophie studiert und im Geheimnis der Sprache wie der Musik dasselbe waltende Gesetz gesucht, das auch in ihm lebte. Er erkannte durch seinen „Gefühlsblick“, daß das im letzten Grunde nur Blüten am gleichen Lebensstamme sind. Er hat den Lebensbaum des christlichen Kreuzes bewundert, aber er hat ihn nicht umarmt mit der letzten Gewißheit des Glaubens, und als er die Kreuzrose befestigen sollte auf der Spitze des Baus seiner Werke, stürzte er in die Tiefe.

Scharf umrissen zeichnet sich die Metaphysik seiner Werke ab auf dem Hintergrunde der Metaphysik des Christentums. Das Merkmal des Genius vermag auch nicht deutlicher in die Erscheinung zu treten: der Weg des Genies muß nach den Gesetzen der Wahrheit verlaufen, das ist seine Legitimation. Zwischen den beiden Zentralgedanken des Christentums, von der Erbsünde und von der Erlösung, ist notwendig auch der Ideengang der Novellenreihe wie der Dramenreihe ausgespannt. Dem Zustand der Sünde entspricht der heidnische Schicksalsbegriff, das Schicksal läßt den Zufall spielen und der Zufall ist das Werkzeug der bösen Mächte, der Dämonen und Teufel. Der Freigeist ist ihnen ausgeliefert, er endet im ewigen Hasse und in Selbstvernichtung. Wer aber an die Erlösung glaubt, dem geht die Sonne des ewigen Lebens und der Liebe auf, dem Zufall tritt die Fügung gegenüber, das Walten der göttlichen Vorsehung und Gnade, und über dem Abgrund der Hölle erscheint Gott mit seinen guten Geistern, triumphierend in seiner Herrlichkeit. Der schroffe Dualismus des evangelischen Glaubens mit seiner Zerreißung der Welt in ein Innen und Außen, verstärkt noch durch den Rationalis-

mus der Aufklärung, ist gerade dem großen Dramatiker mit seinem Drange zum Absoluten zum Verhängnis geworden. Seine Naturanlage zum Gegensatz hat sich so metaphysisch versteift, und um diesen unergründlichen Riß in seiner Weltanschauung zu heilen hat er den übermenschlichen Kampf gekämpft ohne zur dauernden Harmonie durch die Einheit im Glauben zu kommen; im Gegensatz auch zu Goethe, der an ihm die „nordische Schärfe des Hypochonders“ tadelte. Aber hinter dieser Hypochondrie steckte die Sehnsucht nach der ganzen Wahrheit, und sie gerade hat den großen Tragöden getragen. Kleist hat so die äußersten Enden des Daseins ausgemessen und den Kosmos gedichtet, wo Goethe sich weise beschränken und entsagen lernte. So erscheint Kleist in der ganzen Fragwürdigkeit des irdischen Daseins.

Mit derselben Leidenschaft wie seine Dramen hat er seine Novellen gedichtet. Die Linie seiner Entwicklung läuft hier weiter als in seinen Dramen, und der klaffende Riß seiner kranken Seele ist am Ende in die letzte Möglichkeit auseinandergetrieben: hier schlagen die Wellen des Todes über ihm zusammen. Durch seine ganze Entwicklung spiegelt sich der Kampf beider Reiche in ihm, des Himmels und der Hölle, des Glaubens und des Unglaubens. Dämonen und Götter tauchen um ihn auf, während er immer tiefer in die Rätsel des Daseins versinkt. „Amphitryon“ ist nur gleichsam das Schulbeispiel der unererschöpflichen poetischen Möglichkeiten zwischen jenen letzten Extremen. Amphitryon — Alkmene — Jupiter, das ist die Stufenreihe, und der Gott hat seinen finsternen Doppelgänger im höllischen Geiste. Das Gesicht des Doppelgängers bedrängt Kleist auf Schritt und Tritt, die doppelt gerichtete Seele des Menschen sieht in die Frage des Teufels wie in das strahlende Antlitz des Schöpfers. Das gibt Kleists Dichtung die ungeheure Spannung und Unergründlichkeit. Hier geschieht die Öffnung der Form wie im Drama. Oft scheint in den Novellen die metaphysische Linie sich im Empirischen und Stofflichen, das Heilige im Profanen und Bürgerlichen zu verlieren: aber dahinter glüht dieselbe Not der Seele und die gleiche Sehnsucht treibt sie hervor. Die „zwei Seelen“ in der Brust werden zu zwei Gestalten und variieren sich durch alle Reiche des Irdischen und Ewigen hindurch. Vom Amphitryon an beginnt die Öffnung der transzendenten Welten, zu ihm drängt der Dichter hin, aus dem Bann des Rationalismus und Moralismus hinein in die Unendlichkeit.

keit und Unergründlichkeit des Transzendenten. Im „Käthchen von Heilbronn“ stehen sich Himmel und Hölle gegenüber in Käthchen und in Kunigunde, und der Graf vom Strahl steht kämpfend mitten inne wie sein Dichter. Die erhabene Wandlung Penthesileas im Glauben sucht auch Kleist zu erringen. Aber das Dämonische behauptet sich neben dem Göttlichen, und daraus wächst die letzte Phase seines Schaffens. Der Geist der Rache waltet wie in der Hermannsschlacht, das Heidnische wie das Freigeistige im Somnambulismus des „Prinzen von Homburg“ neben der Welt des Glaubens und der Erlösung. Der Pessimismus der „Familie Schroffenstein“ lebt in Spuk und Gespenstern und das Heilige leuchtet darüber als der Stern der Hoffnung und der Liebe. —

Es war selbstverständlich, daß der Reichtum an Gestalten und Motiven im Kopfe des jungen Kleist sich nicht in der „Familie Schroffenstein“ erschöpfen konnte. Der Kampf der verwandten Häuser um des Erbes willen barg eine Weltperspektive: hinter der Finsternis dieser Leidenschaften tauchte die absolute auf, das Schwarz der Hölle. Wie Kleist die Oberfläche der Sturm- und Drangwelt durchbrach und als Genie erst sagte, was jene sagen wollten, war ihm wie von selber schon die Zweiheit der Welten gegeben: das Schwarz des Irrtums und der Sünde und der Triumph der Erlösung. Aber die Erlösungssehnsucht war erst in ihren ersten Vorzeichen zu erkennen: Ottokar und Agnes, die unschuldigen Kinder, treffen sich im Gebirge, im Paradies der unschuldigen Natur Rousseaus. Rupert Schroffenstein aber sieht sich als Teufel im Wasserspiegel, wie Guelfo, der Brudermörder in Klingers „Zwillingen“, seine Teufelsfrage im Spiegel erblickt: der von der Leidenschaft hingerissene Mensch wird zum Opfer des Teufels, von Dämonen regiert. So erscheinen im „Erdbeben in Chili“ Jeronimo und Josephine über der Finsternis der teuflischen Welt, deren Hintergründe Kleist im „Sindling“ aufgerissen hat.

„Der Sindling“ ist die finsterste und rätselvollste Dichtung Kleists. Hinter der scheinbar jugendlich unbeholfenen Aufreihung der Motive waltet das Genie, das auch die „Familie Schroffenstein“ geboren hat, nur daß hier hinter der Einseitigkeit des teuflischen Schwarz in Schwarz die absolute Negation an sich auftaucht: die Hölle. Kleist mußte einmal diesen dämonischen Hintergrund seiner eigenen Seele wie seines Schaffens zu bannen suchen, und wie sein formender Geist

mit dem trostlosen Schwarz in Schwarz der Hölle rang, wuchs aus diesem düsteren Hintergrunde notwendig die farbige Fülle seiner Dichtungen auf. So ist es zu verstehen, daß hier fast alle Dramen-motive wiederkehren oder sich in ihrer ersten Form ankündigen, nur daß alles ins Negative gedreht und gespiegelt ist. Weil Kleist Metaphysiker war, waren im Grunde auch alle Motive schon in ihm bereit, bevor er zu schaffen begann, und die Chronologie seiner Werke vollzieht sich nach der Gesetzmäßigkeit der Objektivation und Gestaltung: es bedurfte nur bestimmter Anlässe und eigener seelischer Nöte, um jeweils gerade dies und dies bestimmte Motiv zur Ausformung zu bringen. Der Findling aber verfolgte ihn durch die Jahre und es ist, als ob Kleist hier noch etwas in sich getragen hätte, was nicht mehr zur Ausformung gekommen ist, nur die rohen Umrisse sind erhalten.

Die Dämonie der „Familie Schroffenstein“ ist bereits zum Doppelspiel des „Amphitrion“ vertieft, eine übernommene, Kleist ursprüngliche fremde Welt ist der Mutterboden dieser Geschichte, die romanische Intrigennovelle aus dem Geiste der Freimaurerei ihr Vorbild. Molières Tartuffe, der heuchlerische Frömmeler, der nach dem Besitze der Gattin und des Vermögens seines Retters aus dem Elend strebt, ist Nicolo, der Findling. Aber Nicolo ist noch weit mehr, und hier hat sich derselbe Vorgang wiederholt wie bei der Entstehung des Amphitrion: aus der Empirie ist Kleist zur Metaphysik vorgeschritten, er hat die absoluten Hintergründe dieser Figuren aufgeschlossen, und in Nicolo erscheint nicht nur der Wüstling und Betrüger, sondern der leibhaftige Teufel selbst. Der im „Amphitrion“ waltende Verwandlungsgedanke zeigt Kleist im deutlichen Abstand zu seinen Vorbildern. Er ist auch hier entscheidend gewesen. Elvire, das reine Weib wie Alkmene, betet in Dankbarkeit und Treue das Bild des Geliebten an. Da erscheint ihr wie zur Rache an des Geliebten Stelle der Teufel, wie an Amphitrions Stelle der Versucher-Gott Alkmenen erscheint. Der „Findling“ ist wirklich der ins Teufelische verkehrte „Amphitrion“ und statt der Offenbarung Gottes und der Verkündigung des Erlösers dort, geschieht hier am Schlusse die Öffnung der Hölle. An Stelle der Vorsehung und des göttlichen Heilsplanes wirkt hier das Schicksal als Dämon und Teufel in Person. Nicolo ist ein Kind des Zufalls und Schicksals, aber der Teufel selbst spielt hier Zufall und Schicksal und das Ganze ist ein wohldurchdachtes Vernichtungssystem der Hölle.

Piachi, der gute Kaufmann, tauscht auf einsamer Landstraße für seinen Sohn Paolo den Findling ein: Nicolo gibt Paolo die Pest und setzt sich an seinen Platz. (Das Bild der Pest taucht bei Kleist immer in Verbindung mit Hölle und Teufel auf.) Schwarz wie sein Haar und Auge ist seine junge Seele, steinern wie seine Miene sein Herz. Und als er größer wird und die Leidenschaft erwacht, ist seine Bigotterie nur die Maske der Teufelei und sein Hang zu den Weibern geile Vernichtungswut: die teuflische Verkehrung der Erlösungssehnsucht. Hier wird Kleist groß und ein Letztes, Gewaltiges kündigt sich an, was nicht zur Auswirkung gekommen ist: Nicolo ist eine Don Juan-Natur, von der Hölle geboren. Das ist der geheimnisvolle Hintergrund seiner dunklen Herkunft. Er ist ausgesandt von der Hölle zur Vernichtung reiner, unschuldiger Seelen. Xaviera Tartini, die Dirne, ist nur die irdische Zuflucht dieses Höllensohnes, denn sie ist der Hölle schon verschrieben. Constanza Parquet ist das erste unschuldige Opfer, und daß es mit Elvire sein Bewenden hat, liegt nur an der Grenze alles Irdischen: Piachi erdrosselt ihn.

Elvire, wider Willen zur Braut des Teufels erwählt wie Alkmene zur Braut des Gottes, muß alle Schrecken der Vernichtung erfahren, wo die reine Flamme einer treuen und frommen Liebe brennt: das ist das Werk vollendeter Bosheit des Teufels. Wie ein Netz legt sich das Zufallsspiel um sie: die nächtliche Begegnung mit Nicolo in der Maske ihres toten Geliebten, ihre Belauschung durch Nicolo bei der Feier ihrer Seele vor dem Bilde des Geliebten, endlich die Vertauschung des Namens Nicolo und Colino, das Gegenstück zur Verwandlung der Zeichen A in I im „Amphitryon“ durch Jupiter. Aber wie Nicolo im plumpen Betrage doch niemals die Seele Elvirens erringen kann, wenn er den Leib zu vergewaltigen sucht, ein betrogener Betrüger, so betrügt er sich selber, indem er vom reinen Weibe zur Dirne gleitet. Der Teufel ist doch am Ende der am schlimmsten Betrogene, und während ihm vom Körper nur der Leichnam bleibt, entflieht ihm die siegende Seele. Er aber erstickt im Hasse um den ewigen Tod zu erleiden in der Höllenpest.

Das Amphitryonmotiv ist hier in brutalen Materialismus verkehrt. Denn Nicolo, der Mensch, vermag wirklich nur in der Maske des Geliebten zu spielen, indem er sich durch plumpen Augenschein an seine Stelle setzt. Was für ein weiter Weg bis zur Verwandlung des Geliebten in den Gott im „Amphitryon“! Zwischen dem „Find-

ling“ und „Amphitrion“ liegt der „Zerbrochne Krug“ mit dem Betrüge Adams: der Dorfrichter sucht sich durch eine falsche Vor-
 spiegelung an die Stelle von Ewchens Liebstem zu setzen. Die nächt-
 liche Begegnung des maskierten Nicolo mit Elviren ist im „Käth-
 chen von Heilbronn“ zum wunderbaren Werk der Vorsehung ge-
 wandelt: der Graf erscheint an der Hand des Engels in der Kammer
 Käthchens, und bei der ersten Begegnung beider in der Welt läßt
 Käthchen die Gläser fallen wie Elvire. Beidemale ist der Vorgang
 das erregende Moment der Geschichte. Auch hier ist wie im „Am-
 phitrion“ das feine Spiel der Seele und der göttlichen Führung an
 die Stelle des Maskenspiels der Hölle getreten. Xaviera Tartini,
 die Dirne, ist die erste Form zur Gestalt der Höllenbraut Kunigunde.
 Ihr Name erinnert an den Komponisten der Teufelstriller Giuseppe
 Tartini. Der Geist der Musik hat Kleist schon hier geleitet, und
 Nicolo ist mit Mozarts Don Juan verwandt. Der junge Dichter
 hatte eine Faust- und Don Juan-Figur im Kopfe. Was er gegeben
 hat, ist nur ein erster Umriss, eine Skizze auf einem ungeheuren
 Hintergrunde. Xaviera Tartini auf dem Genuesischen Maskenball
 erinnert an Julia Imperiali, die Scheingeliebte Sieskos, und Siesko
 selbst hat die Maske Nicolos bestimmt. Durch eine Maske wird im
 „Siesko“ (I, 10) Bertha, die Tochter Verrinas, vergewaltigt: es ist
 der Wüstling Gianettino Doria. In dieser Szene eben wird auch der
 Name Nicolo genannt: Gianettino Doria hat im Findling die meta-
 physische Vertiefung gefunden.

Don Juan gleitet von einem Weibe zum andern, die Erlösungs-
 sehnsucht des Menschen in den Leib, das wechselnde Bild der Materie
 und in das teuflische Spiel der Hölle verkehrend. So gleitet auch
 Nicolo an den Frauen hin. In dem Augenblick, wo er sich dem
 Bilde des Retters Elvirens gegenüber sieht, erschrickt er und eine
 merkwürdige Ahnung durchzuckt ihn. Klara, das Kind der Sünde
 von ihm und Xaviera, erkennt im Bilde den Nicolo wieder. Eine
 eigentümliche geheime Verwandtschaft muß hier bestehen. Dazu die
 Umkehrung der Namen! Ein unterirdisches System ist hier verborgen.
 Nicolo ist ein Doppelgänger und seltsamer Halbbruder des Toten,
 und vom Rachegeist gegen Elvire besessen, weil er sich am Marquis
 von Montferrat nicht mehr rächen kann. Überall ist hier nur die
 Oberfläche skizziert. Man kann an eine merkwürdige Vertiefung
 der Figur des leidenschaftlichen Johann in der „Familie Schrotten-

stein“ denken, den unehelichen Halbbruder, der Ottokar weichen muß in der Liebe zu Agnes. Hier ist die angedeutete Linie ausgeführt: Nicolo nimmt Rache am Marquis von Montferrat, der Teufel haßt den Reinen und will das Bild des Geliebten im Herzen des Weibes vernichten. Constanza aber ist gegenüber der Dirne wie ein letzter Ruf des Himmels an Nicolo: was hier fruchtloses Opfer bleibt, wird im „Käthchen von Heilbronn“ zum Werkzeug der Erlösung. Constanza stirbt mit ihrem Kinde in den Wochen und wird in der Magdalenenkirche beigesetzt. Die Legende von der heiligen Maria Magdalena, der reuigen Sünderin, erzählt, daß durch die Fürbitte dieser Heiligen eine Königin wieder zum Leben erweckt worden sei, welcher der König das lebende Kind auf die Brust gesetzt hatte. Kleist hat während seiner Gefangenschaft in Chalons sur Marne in der Kirche von St. Loup das Bild der sterbenden hl. Magdalena von Simon Vouet gesehen.

Der soziale Hintergrund der Novelle verrät dieselbe Stellung des jungen Dichters zu Kirche, Gesetz und weltlicher Obrigkeit wie im „Erdbeben in Chili“, ja hier sind diese Mächte mit der Hölle im Bunde wie mit Nicolo. Der Freigeist sieht in ihnen die willkürlichen Institutionen des vom Machttrieb und dem Teufel der Habgier und Sinnenlust besessenen Menschen. Der Pessimismus seiner letzten Lebenszeit hat ihm dasselbe Schwarz in Schwarz der Welt gezeigt, und Kleist konnte diese Novelle noch gelten lassen.

Die Unergründlichkeit der Dämonie wird ihm lockendes poetisches Mittel. So sind auch hier die metaphysischen Hintergründe der Sturm- und Drangbewegung ins Absolute gesteigert: der Findling vereinigt Franz Moor und Gianettino Doria in sich. Franz tötet durch falsche Vorpiegelungen das Bild des Bruders im Herzen des Vaters und bringt so den Alten um, Nicolo tötet den Sohn und will den Geliebten im Herzen Elvirens morden, er vernichtet ein ganzes Geschlecht und mit ihm das Recht und die Ordnung der Welt. Hinter dem teuflischen Spiel des Tartuffe waltet die vorsehende Majestät des gerechten absolutistischen Monarchen: ein Kompliment, das Molière dem König machte. Sie verdirbt dem Teufel den Triumph wie im gefährlichen Spiele Homburgs der Große Kurfürst, und dieselbe gerechte Majestät waltet im „Michael Kohlhaas“, zur Verherrlichung des brandenburgischen Hauses. Kohlhaas findet noch Gerechtigkeit und geht versöhnt aus der Welt, Piachi muß völlig in ihr verzweifeln.

Der Haß Kohlhaasens ist hier ins Absolute gesteigert, derselbe metaphysische Haß, wie er in der „Hermannsschlacht“ in Thusnelda, in „Penthesilea“ sich auswirkt gegen die Vergewaltigung metaphysischer Freiheit und Rechte. Kleist hat hier den absoluten Pessimismus eingesetzt, denn auch in der Ewigkeit wird keine Gerechtigkeit sein wie es die Kirche schon hier verrät, und nur die Verzweiflung bleibt übrig. Hier hat sich der Hypochonder in Kleist einmal verbissen, wodurch Nicolo nur mehr zur Teufelsarabeske wird, ohne die Fülle eines Wesens und Charakters, und so wirkt das Ganze wie ein schwarzes Tuch mit höllischen Zeichen, die sich am Schlusse in wildrankenden dekorativen, an den Kohlhaasbesuch bei Luther erinnernden Hyperbeln übersteigern: „Hier stand ein Priester und schilderte ihm, mit der Lunge der letzten Posaune, alle Schrecknisse der Hölle, in die seine Seele hinabzufahren im Begriff war; dort ein anderer, den Leib des Herrn, das heilige Entsühnungsmittel in der Hand, und pries ihm die Wohnungen des ewigen Friedens. — „Willst du das Abendmahl empfangen?“ — „Nein“, antwortete Piachi. — „Warum nicht?“ — „Ich will nicht selig sein. Ich will in den untersten Grund der Hölle hinabfahren. Ich will den Nicolo, der nicht im Himmel sein wird, wiederfinden, und meine Rache, die ich hier nur unvollständig befriedigen konnte, wieder aufnehmen!“ — Ein gellender Schrei hallt endlos durch das trostlose Dasein und das Leben versinkt in die ewige Nacht.

* * *

Gegenüber dem verbissenen und durch seine Einseitigkeit bis zur Karikatur übersteigerten Pessimismus des „Findlings“ wirkt „Das Erdbeben in Chili“ trotz aller auch in dieser Novelle waltenden Schrecken wie ein schöner lichter Traum.

Wünsch erwähnt in seinen „Kosmologischen Unterhaltungen“ das Erdbeben in Chili vom Jahre 1647, und es ist sicher anzunehmen, daß Kleist Kants größere Abhandlung über das Erdbeben von Lissabon im Jahre 1755 gelesen hat, wo es heißt: „Alles was die Einbildungskraft sich Schreckliches vorstellen kann, muß man zusammennehmen, um das Entsetzen sich einigermaßen vorzustellen, darin sich die Menschen befinden müssen, wenn die Erde unter ihren Füßen bewegt wird, wenn alles um sie her einstürzt, wenn ein in seinem Grunde bewegtes Wasser das Unglück durch Überströmungen voll-

kommen macht, wenn die Furcht des Todes, die Verzweiflung wegen des Verlusts aller Güter, endlich der Anblick anderer Elenden den standhaftesten Muth niederschlagen. Eine solche Erzählung würde rührend sein, sie würde, weil sie eine Wirkung auf das Herz hat, vielleicht auch eine auf die Besserung desselben haben können. Allein ich überlasse diese Geschichte geschickteren Händen. Ich beschreibe hier nur die Arbeit der Natur." Auch Kant erwähnt die häufigen Erdbeben in Chili. Der Hinweis Kants auf den moralischen und rührenden Zweck einer solchen Erzählung mußte Kleists Ehrgeiz und poetische Phantasie wecken: das traf mitten hinein in die damalige seelische Verfassung des jungen erwachenden Dichters, und Kleist wollte ja auch den ersten Band seiner Novellen noch im Jahre 1810 nach dem Vorbild des Cervantes „Moralische Erzählungen“ nennen. Die Namen hat diese Novelle zum größten Teil gemeinsam mit dem Entwurf und der ersten Fassung der „Familie Schroffenstein“, dem Szenar „die Familie Thierrez“ und der handschriftlichen Fassung, der „Familie Ghonorez“. Es ist nicht anzunehmen, daß Kleist das Motiv des Erbfolgestreits erst durch den Hinweis des jungen Wieland auf eine Erzählung seines Vaters im „Teutschen Merkur“ vom Jahre 1776 aufgenommen hat: „Ein Pulver wider die Schlaflosigkeit in einer dramatischen Erzählung“. Sicher aber hat die Ähnlichkeit der Vorwürfe die beiden Freunde zu gegenseitigen Besprechungen angeregt, und der Hinweis des alten Wieland am Schlusse seiner Erzählung, daß „die allzeit fertigen Dramatifere es sich hoffentlich nicht zweimal werden sagen lassen, was für ein schönes, romantisches . . . Drama in fünf Aufzügen daraus zu fabrizieren wäre“, paßte gerade auf Kleist. Nun erzählt Tschokke: „Als uns Kleist eines Tages sein Trauerspiel „Die Familie Schroffenstein“ vorlas, ward im letzten Akt das allseitige Gelächter der Zuhörerschaft, wie auch des Dichters, so stürmisch und endlos, daß bis zu seiner letzten Mordszene zu gelangen, Unmöglichkeit wurde.“ Gerade diese Episode scheint den alten Wieland nun zu einer unmittelbaren Anspielung auf Kleists „Familie Schroffenstein“ veranlaßt zu haben in der Erweiterung jener Erzählung aus dem Merkur zur „Novelle ohne Titel“, die im bereits erwähnten „Taschenbuch für das Jahr 1804“ erschienen ist. Kleist war im Winter 1802/03 in Oßmannstedt bei Wieland und hier muß dieser, vielleicht durch seinen Sohn, da Kleist sehr schüchtern und zurückhaltend war, sowohl „die Familie Schroffen-

stein“ wie das „Erdbeben in Chili“ kennen gelernt haben. Wieland läßt nämlich in seine Geschichte eine Intrige hineinspielen, aus der sich eine ähnliche Schauerzene entwickelt wie im Schlusse der „Familie Schrockenstein“, und am Ende heißt es: „Die Damen hielten sich lachend Augen und Ohren zu, um von dem grausamen Spektakel nichts zu sehen noch zu hören.“ In dieser Schauerzene sucht Donna Galora, mit einem scharfgeschliffenen Dolch in der Hand, „ihren Unempfindlichen zur Liebe zu bewegen oder sich vor seinen Augen zu ermorden“, genau so wie Johann es vor Agnes tut. Das Kloster der Karmeliterinnen zu San Jago aber, der Hofmeister oder Hauslehrer und das Moment der gewaltsamen Entführung in ein Kloster weisen auf das Erdbeben in Chili hin. Ein erster Entwurf zum Erdbeben in Chili muß also im Winter 1802/03 schon fertig gewesen sein. Sicher aber hat Kleist dem Erdbeben erst später, in den Jahren 1805/06 seine letzte große Form gegeben, in der sich bereits „Penthesilea“ ankündigt.

Zu denselben Ergebnissen führt die Betrachtung der reflexiven, in der ersten Fassung wohl noch ausgedehnteren Momente der Novelle. Sie sind dem jungen Aufklärer eigen. Kleist stellt Betrachtungen mit seinen Helden an: „In Jeronimos und Josephens Brust regten sich Gedanken von seltsamer Art.“ Sie „waren sehr gerührt, wenn sie dachten, wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden!“ „Joseph dünkete sich unter den Seligen. Ein Gefühl, das sie nicht unterdrücken konnte, nannte den verflossenen Tag, soviel Elend er auch über die Welt gebracht hatte, eine Wohltat, wie der Himmel noch keine über sie verhängt hatte.“ „Ja, da nicht Einer war, für den nicht an diesem Tage etwas Rührendes geschehen wäre, oder der nicht selbst etwas Großmütiges getan hätte, so war der Schmerz in jeder Menschenbrust mit so viel süßer Lust vermischt, daß sich, wie sie meinte, gar nicht angeben ließ, ob die Summe des allgemeinen Wohls nicht von der einen Seite um ebenso viel gewachsen war, als sie von der anderen abgenommen hatte.“ Kleist schwimmt hier in Rousseauischer Gefühlseligkeit.

Den reflexiven Momenten des rationalistischen Aufklärers entsprechen seine moralistisch-sentimentalischen Betrachtungen, und wie aus dem „Ideenmagazin“ genommen scheint der Satz: „Statt der nichts-sagenden Unterhaltungen, zu welchen sonst die Welt an den Teetischen den Stoff hergegeben hatte, erzählte man jetzt Beispiele von

ungeheuern Taten: Menschen, die man sonst in der Gesellschaft wenig geachtet hatte, hatten Römergröße gezeigt; Beispiele zu Haufen von Unerblichkeit, von freudiger Verachtung der Gefahr, von Selbstverleugnung und der göttlichen Aufopferung, von ungesäumter Wegwerfung des Lebens, als ob es, dem nichtswürdigsten Gute gleich, auf dem nächsten Schritte schon wiedergefunden würde." Das ist der Geist der Bewunderung stoischen Heldentums und der Verachtung des Lebens, wie er im Briefe vom 21. Juli 1801 aus Paris an Wilhelmine von Zenge und am 1. Mai 1802 aus der Schweiz an Ulrike spricht. Der Satz Kants in jener Abhandlung: „der Mensch ist zum Glauben an Züchtigung und Strafe geneigt, obwohl viele Bösewichter ruhig entschlafen und das christliche Peru so gut bewegt wird als das heidnische“ stimmt ganz zum Geiste des Briefes Kleists aus Paris an Wilhelmine vom 15. August 1801. Und wenn der Dichter im Briefe vom 10. Oktober 1801 aus Paris an Wilhelmine von dem „Kind seiner Liebe“ spricht, das er wie eine vestalische Priesterin aufbewahre beim Schein der Lampe, so kann wohl die „Familie Schroffenstein“ gemeint sein, aber ihn auch die Vorstellung vom kleinen Philipp aus dem „Erdbeben“ bestimmen.

„Jeronimo und Josephe. Eine Szene aus dem Erdbeben zu Chile, vom Jahre 1647“, so hatte der Titel der Novelle gelautet bei ihrer ersten Veröffentlichung im Cottaschen „Morgenblatt für gebildete Stände“ vom 10. – 15. September 1807. Noch einmal sind Ottokar und Agnes, die beiden unschuldigen Opfer der in der Nacht der Sünde versunkenen Welt, erstanden in Jeronimo und Josephe. An die Stelle der feindlichen Häuser ist die menschliche Gesellschaft überhaupt getreten, der soziale Hintergrund des „Findlings“ mit dem Mißbrauch des Rechtes durch Regierung und Kirche ist zum Welthintergrund erhoben, und auf ihm zeichnet sich der Lichtkranz eines paradiesischen Traumes ab. Nicht Molière mit seinem „Tartuffe“ und „Amphitryon“ ist hier Vorbild, sondern Rousseau, der Führer der jungen Stürmer und Dränger mit dem Rufe zurück zur Natur und zum Paradiese. Kleist gibt hier seine Botschaft vom Paradiese, der junge Revolutionär zeichnet die Welt wie er sie sieht in seiner glühenden Sehnsucht und wie sie wirklich ist. Der prometheische Geist des „Robert Guiskard“ lebt in dieser Dichtung, aber auch schon das Paradies der Liebe Penthesileas. Jeronimo und Josephe sind nicht mehr die stummen Opfer des Hasses

und der Willkür der Welt wie Ottokar und Agnes, sie haben bereits den Kampf mit ihr aufgenommen, und wenn sie auch unterliegen, so gehen sie triumphierend unter mit der Botschaft eines neuen schöneren Daseins in ihrem Kinde, dem neuen Findling und Boten des Himmels. Im Konflikt der Liebenden mit dem Elternhause, dem Vordergrund für den Konflikt eines anderen Lebens mit den willkürlichen Gesetzen und Institutionen der Menschheit, wie Kleist sie mit Rousseaus Augen betrachtet, spricht der Schüler Rousseaus aus der Neuen Heloise. Die Anschauung Mylord Eduards (besonders im 2. Brief der 2. Abteilung) über Liebe und Ehe ist hier vom Dichter zur Grundlage seines Problems genommen: „Ist nicht das eheliche Band ebensowohl das freieste wie das heiligste aller Bande? In meinen Augen sind alle Gesetze, die ihm Hemmnisse bereiten, ungerecht, und alle Väter, die es zu knüpfen oder zu lösen wagen, Tyrannen. Dieses keusche Band der Natur ist weder der oberherrlichen Macht, noch der väterlichen Gewalt, sondern dem alleinigen Willen unseres gemeinsamen Vaters unterworfen, der die Herzen zu lenken versteht und dadurch, daß er ihnen die Vereinigung befiehlt, sie zwingen kann, sich zu lieben.“ Die Stimme des Herzens ist die Stimme der Natur und die Stimme der Natur ist die Stimme Gottes: ihr allein aber gilt es zu folgen gegen alle von der menschlichen Willkür erfundenen Gesetze. „Die menschliche Ordnung hat die Naturverhältnisse aufgehoben,“ heißt es an einer anderen Stelle. Alles, was Kulturtat ist, wird mit Rousseau als willkürliches Menschenwerk betrachtet, auch die Formen und Zeremonien der Religion, wie es Kleist einst in Dresden und Würzburg getan hat. Die Geschichte der Menschheit war nur ein Irrweg, die Rückkehr zur Natur ist der einzige Weg der Rückkehr zu Gott und zum Paradiese. Auf diesem rein naturalistischen, neuheidnischen Grunde baut der junge Kleist nun sein ideales Weltbild auf. Aber er ist Metaphysiker genug um schon hier zu wissen, daß das nur ein schöner Traum sein kann, und so wird die „freie Liebe“ als Naturehe in paradiesischer Vollendung zur tragischen Vision: der Weg Jeronimos und Josephes ist der dionysische Todeszug Robert Guiskards, und schon kündigt sich die erste Formstufe der symbolischen und metaphysischen Tragödie Penthesileas an, nur daß hier an Stelle des Mythus vom Amazonenstaate das weltumstürzende Naturereignis, das Erdbeben tritt. Durch die Revolution der ewigen Natur selbst werden gleichsam Zeit und

Geschichte aufgehoben, mit ihnen alle Geseze und Einrichtungen der Menschen wie das Bewußtsein und die Erinnerung, und einen Augenblick scheint es, als ob das Paradies wiedergefunden wäre. Aber nur kurz ist der Traum, und die Wirklichkeit bricht furchtbarer herein als jemals, um das Grauen des Daseins zu vollenden. Ein Schrei wie die „Familie Schroffenstein“ ist diese Novelle, aber hier tönt schon die erste Antwort in der Verkündigung der Erlösung.

Jeronimo und Josephhe, zwei Liebende aus ungleichem Stande wie Julie und Saint Preux in der „Neuen Heloise“, mißachten die Schranken des Gesezes, der Religion und der menschlichen Gesellschaft als Erfindungen des Geistes der Willkür und Herrschsucht, das Verbot eines Vaters, in dem sie nur den Tyrannen erblicken, und folgen dem Drang ihres Herzens zur Liebe. Diese „freie Ehe“ bringt unter den erschwerendsten Umständen — im Klostergarten der Karmeliterinnen zu St. Jago in Chili — die Frucht. Nun greift die Gemeinschaft mit ihren Gesezen ein und verurteilt sie zum Tode. Aber im Augenblick der Hinrichtung spricht der Himmel selbst, mit der Natur im Bunde: ein entseßliches Erdbeben vernichtet die ganze Stadt und besonders die Menschen und Stätten, die mit der Verurteilung der Liebenden in unmittelbarem Zusammenhang stehen. Jeronimo und Josephhe aber werden wie von einer unsichtbaren Hand durch alle Schrecken geleitet, wie die Kinder des himmlischen Vaters, ohne dessen Willen kein Haar von ihrem Haupte fällt.

So finden sich die Liebenden aus dem allgemeinen Zusammenbruche. „O Mutter Gottes, du Heilige!“ ruft Jeronimo beim Anblick Josephens, die „ein Wunder des Himmels gerettet hatte“. Weitab von der Stätte des Unheils und Verderbens, wie im „Tal von Eden“, mitten in der Pracht und Unschuld der Natur, sind nun die Liebenden vereint, wie Ottokar und Agnes im Gebirge. Der junge Dichter schwelgt in der Schilderung des so gefundenen Paradieses: „Indessen war die schönste Nacht herabgestiegen, voll wundermilden Duftes, so silberglänzend und still, wie nur ein Dichter davon träumen mag. Überall, längs der Talquelle, hatten sich, im Schimmer des Mondscheins, Menschen niedergelassen, und bereiteten sich sanfte Lager von Moos und Laub, um von einem so qualvollen Tage auszuruhen. Und weil die Armen immer noch jammerten; dieser, daß er sein Haus, jener, daß er Weib und Kind, und der dritte, daß er alles verloren habe: so schlichen Jeronimo und Josephhe

in ein dichteres Gebüsch, um durch das heimliche Gejauchz ihrer Seelen niemand zu betrüben. Sie fanden einen prachtvollen Granatapfelbaum, der seine Zweige, voll duftender Früchte, weit ausbreitete; und die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollüstiges Lied. Hier ließ sich Jeronimo am Stamme nieder, und Josephhe in seinem, Philipp in Josephens Schoß, saßen sie, von seinem Mantel bedeckt, und ruhten. Der Baumschatten zog, mit seinen verstreuten Lichtern, über sie hinweg, und der Mond erblaßte schon wieder vor der Morgenröte, ehe sie einschliefen.“ Das ist wie ein Bild der heiligen Familie auf der Flucht nach Ägypten im Rousseauschen Paradiese, wie Achill und Penthesilea gleich dem ersten Menschenpaar im Paradiese den Traum von der Einheit himmlischer und irdischer Liebe träumen: der „Nachtigall-durchschmetterte Granatwald“, wo „der Morgen glüht“, ist beiden Dichtungen gemein.

Und dann geht den Liebenden ein Paradiesestag auf, wie ihn Penthesilea träumt mit Achill zu ihren Füßen, hier aber gelebt von einer ganzen Gemeinde Menschen als dem paradiesischen Ur- oder Naturvolk Rousseaus. Wie durch ein Wunder des Himmels ist durch den furchtbaren Schlag und die ihm folgende heilige Not alles Vergangene ausgelöscht und vergessen: ein Fingerzeig Gottes. Kleist schwelgt in der Ausmalung der krassesten Gegensätze: wie im Augenblick des Bebens auch die ganze Gesetzeswelt der Menschen zusammenbrach und so ihre Hohlheit und Ohnmacht offenbarte, und wie im Gegensatze dazu die heilige Notgemeinschaft aufblühte. „Man erzählte, wie die Stadt gleich nach der ersten Haupterschütterung von Weibern ganz voll gewesen, die vor den Augen aller Männer niedergekommen seien; wie die Mönche darin, mit dem Kruzifix in der Hand, umhergelaufen wären, und geschrieen hätten: das Ende der Welt sei da! wie man einer Wache, die auf Befehl des Vizekönigs verlangte, eine Kirche zu räumen, geantwortet hätte: es gäbe keinen Vizekönig von Chili mehr! wie der Vizekönig in den schrecklichsten Augenblicken hätte müssen Galgen aufrichten lassen, um der Dieberei Einhalt zu tun; und wie ein Unschuldiger, der sich von hinten durch ein brennendes Haus gerettet, von dem Besitzer aus Übereilung ergriffen, und sogleich auch aufgeknüpft worden wäre.“ Überall Rebellion und Umkehrung des Bestehenden durch dieselben Menschen, die sich einen Augenblick vorher gewohnt hatten in ihrem Rechtsgefühl und die Plätze gemietet hatten an den Fenstern und auf den

Dächern, um das Walten der Gerechtigkeit genießen zu können bei der Hinrichtung Jeronimos und Josephens. Wie anders dagegen die wahre menschliche Gemeinschaft im Zeichen der Not, im Rousseauschen Paradiese: „In der Tat schien, mitten in diesen gräßlichen Augenblicken, in welchen alle irdischen Güter der Menschen zu Grunde gingen, und die ganze Natur verschüttet zu werden drohte, der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn. Auf den Seldern, soweit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hülfe reichen, von dem, was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben mochten, freudig mitteilen, als ob das allgemeine Unglück alles, was ihm entronnen war, zu einer Familie gemacht hätte.“ Das ist ein vollendetes Bild vom idealen Kommunismus, mit seinen schwärmerischen Paradiesesträumen, seiner lockenden Verkündigung von der „schönen Blume“ des menschlichen Geistes, mit der natürlichen Gleichheit aller Menschen, der „wechselseitigen Hülfe“ und einer großen allgemeinen Familie.

Aber die Revolution dieser Seelen dauert nicht länger als die Revolution in der Natur gedauert hat. Die Wirklichkeit kehrt wieder, die Erinnerung bricht herein und mit ihr die ganze Vergangenheit, nur noch nackter und brutaler. Dieselben Menschen, die vorher wie Engel und Heilige gehandelt haben, sind jetzt wieder die alten, mit ihren Leidenschaften und dem ganzen Hasse der gemeinen Naturen, die andere für ihr Unglück verantwortlich machen. Jeronimo und Josephine kehren mit den übrigen zur Stadt zurück um Gott auf Knien für ihre Rettung zu danken. Da ertönt aus dem Munde des Priesters das Signal zum Losbruch einer viel entsetzlicheren Revolution als die der Natur gewesen. Denn jetzt sind die wilden Instinkte der Menschen aufgepeitscht, und die ausgestandenen Ängste und Schrecken müssen ihre Sühne finden: Jeronimo und Josephine sind die unglücklichen Opfer einer völligen Verdrehung des Sinnes alles Geschehens, als ob Gott „Sodom und Gomorrha“ mit der Vernichtung Santiagos gestraft hätte um des Verbrechens Jeronimos und Josephens willen. Wo jetzt der Himmel walten soll, hat der Höllenfürst seinen Thron aufgeschlagen, und die letzten Dinge sind ärger als die ersten. Wie die leibhaftigen Teufel, allen voran der

Schuster Pedrillo, stürzt sich die „satanische Rote“ auf die Unglücklichen und schlägt sie mitsamt ihren unschuldigen Begleitern mit der Keule zu Boden. Nur ein leuchtender Stern geht auf über dem Blutqualm der Greuel: das Kind, der kleine Philipp, die Verheißung eines schöneren Lebens.

In diesem kleinen Kunstwerk liegen alle Momente der poetischen Entwicklung Kleists schon verborgen: sein Weg aus dem wildesten Heidentum des Schicksalsglaubens mit dem blinden Wüten des Zufalls, des maßlosen Hasses, der Dämonen und Teufel bis zum lichten Reich der Erlösung durch den Gott des Erbarmens und der Liebe. Wenn es heißt: „Josephe stürzte sich, unerschrocken durch den Dampf, der ihr entgegenqualmte, in das von allen Seiten schon zusammenfallende Gebäude, und gleich, als ob alle Engel des Himmels sie umschirmten, trat sie mit ihm (dem kleinen Philipp) unbeschädigt wieder aus dem Portal hervor“: so ist hier schon die liebliche Gestalt des Gotteskindes Käthchen angekündigt. Der Weg zu ihm führt über die „Entzauberung“ Wielands, der auch hier offenbar einer Anregung des „Erdbebens“ gefolgt ist. Der metaphysische Hintergrund der Dichtung aber ist in der Seherin Donna Elisabeth beleuchtet. Wie Lisbeth, das Weib Kohlhaasens, wird sie, eine neue Cassandra, von entsetzlichen Ahnungen und Gesichten des Kommenden gepeinigt, ohne sprechen zu können, zurückgehalten von der Meinung der anderen, dem Vordergrund der Fröhlichkeit und Hoffnung. Hier hat der Dichter aus der Not seiner eigenen Seele geschöpft: das Nichtsprechenkönnen im entscheidenden Augenblick hat auch ihn gequält. Auch Sylvester Schrockenstein ist so genannt. Es ist, als ob Dämonen den Menschen die Sprache raubten um sie zu verhindern das Unheil abzuwenden. Die jenseitige Welt verbündet sich mit den Schrecken des Irdischen, die „Öffnung der Form“ nach der Nachtseite der Ewigkeit kündigt sich an. Wenn Jeronimo und Josephe nach Spanien fliehen wollen um sich zu retten, so ist in ihnen derselbe dionysische Todeszug verraten, wie ihn Kleist selber gemacht hat und wie ihn Kohlhaas wiederholen will in seinem Plane sich nach der Levante oder Ostindien einzuschiffen: dahinter liegt die Sehnsucht nach Erlösung.

Aus der Sehnsucht nach Erlösung ist auch diese Tragödie in Prosa geboren. Aus dem religiösen Grunde steigt ihre Musik hervor wie die der Penthesileatragödie, und aus der musikalischen Klangwelt ist ihre Form entstanden. Man begreift, daß Rousseau, Kleist und

Niezsche Musiker waren: die unendliche Welt des Gefühls will aus dem Chaos empor zur höchsten Form sich ringen, aus dem Geiste der Musik, durch den tragenden Welthintergrund, die Religion. Hier tut sich die Grenze des neuheidnischen Geistes auf, und seine Welt tritt in klaren Kontrast zum Geiste des Christentums. Die Metaphysik dieser Gefühlswelt drängt zur Form, und sie kann nur die absolute des Christentums sein. Schopenhauer hat es versucht auf neuheidnischem Standpunkt die Lösung zu finden, er ist an die Schwelle getreten, die Wagner überschritten hat um beim Kreuz auf Golgatha zu enden. Dieselbe Gesetzmäßigkeit führt den jungen Kleist durch die Erkenntnis der Größe antiken Geistes zur letzten Aufgabe: der christlichen Tragödie. Hier liegt das Geheimnis der Sendung des Genius. Das Erdbeben in Chili ist die erste jugendliche Lösung. Seine Form ist die der Penthesileatragödie in Prosa: aus einer großen Vision geboren. Wie aus unendlicher Ferne, von den äußersten Polen des Weltalls nahen sich die Liebenden, urbildlich füreinander bestimmt, um den kurzen Traum der Liebe zu träumen in dieser dunklen Welt. Aber Vernichtung ist das Los alles Erhabenen und Schönen auf der Erde, und dem Paradiesestraum folgt der entsetzlichste Untergang. Da, in diesem Augenblick der Verzweiflung, wo der Schrei der Kreatur durch die Weltnacht gelst, kündigt sich die erhabene Wandlung an: das Kind, der Stern über dem Stalle zu Bethlehem. Im „Erdbeben in Chili“ die Verkündigung der Geburt, in einfacher naturalistischer Symbolik, in der Tragödie Penthesileas die Wandlung im Tode, das Symbol des Kreuzestodes auf Golgatha. Die Lösung auf positiv christlichem Grunde hat Kleist nicht mehr erreicht.

Wie der Paradiesestraum Achills und Penthesileas sich auf dem Hintergrunde des Amazonenstaates und der kämpfenden Heere erhebt, so zeichnet sich der Jeronimos und Josephens auf dem des Erdbebens ab: dem gewaltigen Naturereignis, dem Symbol der Revolution der Seelen, der Wandlung, aus der das wahre Paradies gewonnen wird. Dieselbe Farbenpracht beginnt hier bereits zu glühen wie in der Penthesileatragödie, und das Geheimnis der Verbindung von Farbe und Musik aus dem Geiste der Religion ist hier im Entstehen zu belauschen. Im Dominikanerdom zu Santiago findet der junge Kleist noch nicht die Religion der Liebe und Erlösung, sowenig, wie er sie einst als junger Aufklärer in Dresden und Würzburg gefunden hat. Die Kirche steht im Dienste der Leidenschaft und des

Bösen wie im „Findling“. In der Novelle von der heiligen Cäcilie im Cäciliendom zu Aachen ist die Musik im Bunde mit dem Heiligen: das ist der Weg der eigenen Wandlung des Dichters.

Aus dem Geiste der Musik auf neuheidnischem Grunde begreift man den Zusammenhang dieser Dichtung mit dem religiösen Schwärmer-tum und dem idealen Kommunismus. Die Reichgotteshoffnung, die Eschatologie erscheint hier in Rousseauschem Kleide. Durch ein ge-waltiges Naturereignis werden gleichsam Raum und Zeit aufgehoben, das Irdische ausgelöscht, und die Menschheit so — natürlich nur psychologisch-symbolisch — in den ersten Zustand des Paradieses zurückversetzt oder besser emporgehoben. Hier handeln die Men-schen wie Marionetten, der Marionettengedanke ist auf die ganze Menschheit übertragen. Ein kurzer Ausblick nur durch den Wetter-wolkenriß in den Himmel, und dann bricht die Vernichtung herein, denn es war nur ein Traum und die Wirklichkeit ist mächtiger als alle Poesie.

Aus dem Geiste der religiösen Schwärmerei und der Musik ist auch die nach demselben Formgesetz entstandene Kohlhaasdichtung zu be-greifen. Auch Kohlhaas überspringt Raum und Zeit, die rechtlich-politische und historische Ordnung der Welt. Der Usurpator des Rechtes ist ein religiöser Schwärmer, dem Traum vom Paradiese entspricht die ideale Vorwegnahme des Paradieses eines vollendeten Staates mit dem absoluten Rechte und der vollkommenen Harmonie der Gemeinschaft.

* * *

Die stoffliche Anregung zu seiner dritten Novelle, „Die Marquise von O...“, hat Kleist offenbar eine Anekdote in Montaignes Essay über die Trunksucht gegeben. Eine junge Witwe ist ohne Wissen und Willen schwanger geworden und muß nun durch eine öffentliche Aufforderung den Vater des Kindes suchen. Auf das Versprechen der Verzeihung und Heirat meldet sich ein junger Bauernknecht, der an einem Festtage nach reichlichem Weingenuß die in tiefem Schläfe Liegende umarmt hat. Verwandte Motive sind häufig in der Welt-literatur. So wird in der „Macht des Blutes“ von Cervantes eine Ohnmächtige geschwängert. Ohnmächtig ist in diesem Augenblick auch die Marquise. Das Motiv der Schwängerung einer Schlafen-den taucht mit der Figur Leopardos, des Jägers, auf. Aber erst

durch die Verknüpfung mit dem Amphitryonproblem hat Kleist den rohen Vorwurf zur Höhe seiner Kunst erhoben.

Von der „Familie Schrockenstein“ und dem „Findling“, von „Robert Guiskard“ und dem „Erdbeben in Chili“ ist Kleist zum „Amphitryon“ und zur „Marquise von O . . .“ fortgeschritten. Die Seelenmusik Rousseaus hat ihn in die Geheimnisse der Innenwelt gelockt. Hier sind „Findling“ und „Erdbeben“, Molière und Rousseau vereint.

Der schroffe Dualismus in Kleists anerzogener Weltanschauung, durch die urtümliche Anlage des Dramatikers bis zur äußersten Polarität auseinandergerissen, trieb ihn in immer neuen Problemstellungen zu seiner synthetischen Überwindung an. Hier kämpfte der Dichter um Sein oder Nichtsein. Wie Kleist sich in tiefster Seelennot dem Metaphysischen und Ewigen hilflos gegenüber fand, mußte er sich auch der Welt ausgeliefert fühlen, und die Geschichte der Marquise von O . . . ist nichts weiter als die Verlegung des „Amphitryon“ aus dem Religiösen ins Profane, aus dem Metaphysischen ins Empirische, aus dem Jenseits ins Diesseits der bürgerlichen Gesellschaft. So mußte zu Molière Rousseau treten mit seinen Gesellschafts- und Standesproblemen. Innerhalb der Gesellschaft aber mußte dies Problem einen äußersten, krassesten Fall ergeben, mit höchst gesteigerten Seelenqualen, deren Peinlichkeit für die Kunst nur durch die höchste Virtuosität der Charakteristik genießbar gemacht werden konnte. Hierin freilich hat Kleist gerade seine Aufgabe gesucht. Goethe war ein solcher Vorwurf von vorneherein zuwider. In solchen zugespitzten Gegensätzen konnte sich nur der geborene Tragiker gefallen.

Alles was sich im „Findling“ mit derber Materialität belastet aufdrängt, ist hier wie nach innen gewendet, auf die feinsten Nuancen seelischer Töne und Leiden abgestimmt, was schon dadurch zum Ausdruck kommt, daß die beiden Rollen des Retters und des Teufels im „Findling“ hier zusammenfallen: der Graf S . . . ist der Marquis von Montferrat und Nicolo zugleich! Das ist nur dadurch möglich geworden, daß aus dem „Amphitryon“ der Gott genommen und der Mensch an seine Stelle gesetzt worden ist. Damit ist an die Stelle des religiösen Glaubensmotivs, durch die gefährliche Subjektivität des Begriffes der fiducia, des Vertrauens, ermöglicht, das Motiv des Glaubens und Vertrauens der Menschen unter-

einander, selbst gegen den widersprechendsten Augenschein, getreten — auch dies aus den persönlichsten Nöten und leidenschaftlichsten Forderungen des Dichters geboren. Die seelische Qual ist geblieben, die ungeheure Einsamkeit einer bis zur Verzweiflung getriebenen Seele. Kleist möchte das Frivole der Vermengung von Gott und Versucher im „Amphitrñon“ peinlich empfinden, und so suchte er nun von unten auf, ohne die Befleckung des heiligen, innerhalb der rein menschlichen Sphäre zu lösen, was ihm in der Vermengung von heidnischem Mnthos und christlicher Glaubenswahrheit nicht gelungen war.

Weil der Graf S . . . an die Stelle Gottes getreten ist, muß an die Stelle des Wunders der natürliche Vorgang treten, und in der Qual und Spannung dieser höchst menschlichen Geschichte die Gestaltungskunst des Dichters sich zeigen. Im „Amphitrñon“ rächt der Gott sich gleichsam für die Anbetung des Geliebten an seiner Statt, was im „Findling“ schon entsprechend der Vorgeschichte des Amphitrñon zu der Konsequenz geführt hat, daß der Teufel an Stelle des angebeteten Geliebten erschienen ist in Nicolo. Der plumpen Täuschung Elvirens durch die Maske des Doppelgängers ist nun die Verinnerlichung innerhalb der menschlichen Sphäre selbst gefolgt: Graf S . . . ist der Doppelgänger seiner selbst, Gott und Teufel in Menschengestalt. Wo im „Findling“ die aufdringliche Täuschung steht, ist in der „Marquise“ das qualvolle Rätsel gegeben, und durch dieses steigt die Größe des leidenden Weibes auf, die schöne Seele der Marquise wie ein leuchtender Stern in der Nacht der Welt: die Marquise steht im Mittelpunkt der Geschichte wie im „Amphitrñon“ Alkmene. Die körperlose Figur Elvirens aber ist erst zum vollen Rund eines erhabenen Charakters geformt.

Die Tragödie der Marquise als reine Seelenqualtragödie beherrscht die Mitte der Novelle, wie die Glaubenstragödie Alkmenes die kreisende Mitte der Amphitrñondichtung bildet. Hier hat sich Kleist bis in die letzten Tiefen der Menschenseele hinabgebohrt, und um diese durch die herrliche Unschuld des Weibes leuchtende Mitte legt sich der Kranz des übrigen Geschehens: die Geschichte des Grafen S . . . Sie ist eine Wandlungsgeschichte, durch den Zwang der Notwendigkeit aus Leidenschaft und Verblendung zur Wahrheit, aus dem ungeheuren Irrtum des Glaubens an die Macht des Leibes zum Glauben an die Macht der Seele. Wie in der Penthesilea=

tragödie sind hier deshalb zwei erregende Momente zu erkennen: die Verschuldung des Grafen und die scheinbare Schuld der Marquise durch ihre Schwangerschaft. An die Stelle der beiden tragischen Momente, die in den erregenden enthalten sind, treten aber zwei Momente der glücklichen Lösung: das der Scheinschuld der Marquise in der Szene mit der Mutter, und das des Eingeständnisses wirklicher Schuld durch den Grafen. Die durch Cervantes vorgebildete, von Kleist bis zur höchsten Virtuosität ausgebildete analytische Novellentechnik hat hier ihr Meisterstück gefunden, was sich schon im exponierenden ersten Satz verrät: der Zeitungsannonce der Marquise. Hier ist schon der ganze ungeheure Zwiespalt des Daseins in einem schlichten Satz aufgerissen, der Schrei der Kreatur dringt zum Himmel, und was folgt, ist nur die Füllung einer ungeheuren Kluft und die Sühne durch das göttliche Gesetz der Welt.

Die Tat des Äthioper-Königs mit seinen Scharen an den Scythenweibern wiederholt sich im Grafen F . . ., verfeinert durch das Motiv des Pseudogottes aus dem Amphitryon: durch die Bemächtigung des Leibes glaubt er sich die Seele des Weibes zu sichern. Nun aber hat er sie erst verloren und ist ihr so ferne, wie es vorher niemals möglich gewesen wäre. Denn jetzt hat er die unsterbliche, zur ewigen Freiheit berufene Seele teuflisch beslekt. Nicolo, der Findling, der leidhaftige Teufel, hat in einem Gistrausch von „Beschämung, Wollust und Rache“ die abscheulichste Tat versucht: die der Vernichtung der Seele durch die Täuschung des Leibes. Der Graf F . . . hat umgekehrt durch die Täuschung des Leibes die Seele zu gewinnen gehofft. Nun muß er scheitern wie der Versucher-Gott und in die Unendlichkeit fliehen um als ein anderer wiederzukommen, wie der Versucher-Gott lächerlich scheitert an der Unschuld Alkmenes, bis der wirkliche Gott aus dem Himmel niederkommt um das Wunder zu künden. Hier aber bleibt der Graf F . . . nur der gebrechliche Mensch, und nur seine Wandlung durch Reue und Sühne vermag den Riß in der Seele des Weibes zu heilen. Das ist die Geschichte der Seele des Grafen, eine frevlerisch prometheische Tat, ein Sichsträuben und Verleugnen, bis das Gute siegt und der Schuldige sich beugt, zur Sühne bereit. Wie ein tragisch-symbolischer Tanz um die zuwerbende Braut ist seine Geschichte.

Der Ausgangspunkt ist ähnlich dem im „Findling“: Feuer im Hause des Vaters hat Elviren den Retter und Geliebten gebracht,

Feuer im Fort des Vaters bringt der Marquise den Retter und Vergewaltiger in einem. In seinem „heftigen, auf einen Punkt hinstrebenden Willen“ hat Kleist seinen eigenen Seelenweg gezeichnet. Die Tat des Grafen ist in ihrer beschämenden Niedrigkeit vernichtend getroffen durch die Beleuchtung der Ehre: während fünf der gemeinen Soldaten nur für den Versuch des Abscheulichen erschossen werden, bekommt der wirkliche Täter, ihr Führer, ein Lob vom Vorgesetzten „wegen seines eigenen edelmütigen Verhaltens“ — ein Stich in seine eigene Seele wie zur Vergeltung für seinen Seelenmord. Das Gewissen aber peinigt ihn auch im Traume, wo er sich als den mutwillig-bösen Knaben sieht im vergeblichen Versuche Thinka, den Schwan, die Reine, das Weib zu beschmutzen: ihre erhabene Unschuld glänzt lilienweiß.

Inzwischen muß die Marquise die Tragödie ihres reinen Frauentums in einer Welt des Augenscheins und der sinnlichen Verblendung erfahren. Als ihre Schwangerschaft unzweifelhaft geworden ist, fällt die ganze Welt von ihr ab, vor allen in ihren Nächsten, im Vater, der Mutter und dem Bruder. Die Rolle des Amphitryon hat hier die ganze Familie übernommen. Nun steht das arme Weib allein, dem Unerforschlichen gegenüber, verstoßen von der Welt, der Verzweiflung preisgegeben. Hier aber, wo das Irdische zerbricht, wird die Herrlichkeit der reinen Seele offenbar, und eine wunderbare Kraft hebt sie über die ganze Qual der Welt empor. „Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eignen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor“ und „sie gab sich ganz unter der großen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt gefangen“. Sie hat sich dem unerforschlichen Willen des Vaters über den Wolken gebeugt, und nun geht ihr mitten in der tiefsten Not des Lebens das „Reich der Erlösung“ auf. Und so kommt der innere Frieden über sie, die Sicherheit des Ewigen, die Fröhlichkeit des Gottesreiches mitten im Widerstreit des Lebens. In dieser erhabenen Wandlung liegt der Höhepunkt der Dichtung, mit dem Kleist selbst über den „Amphitryon“ hinausgeschritten ist. Was dort noch zweifelhaftes Schwanken bleibt, ist hier zum reinen Siege des Glaubens geworden. Dies Weib ist in Wahrheit reif für das Geheimnis der Verkündigung. Sie hat die Welt besiegt. Und nun tritt die große Wendung ein, wie von der unsichtbaren Macht

ihrer Unschuld herbeigezwungen. Nur ein Gedanke ist ihr noch unerträglich, nicht um ihret-, sondern um des Kindes willen: „daß dem jungen Wesen, das sie in der größten Unschuld und Reinheit empfangen hatte, und dessen Ursprung, eben weil er geheimnisvoller war, auch göttlicher zu sein schien, als der anderer Menschen, ein Schandfleck in der bürgerlichen Gesellschaft ankleben sollte.“ Noch einmal taucht der Widerspruch zwischen der göttlichen Ordnung des Ewigen und der menschlichen des Irdischen auf, und der neue Findling scheint zum Auswurf gestempelt zu werden wie der Sohn des Bösen. Denn daß ein Mensch doch im Spiele sein mußte bei dem, was für sie zum Heiligen geworden war, das blieb das Bittere und fast Untragbare, „indem sie sehr richtig schloß, daß derselbe doch, ohne alle Rettung, zum Auswurf seiner Gattung gehören müsse“. Allein vor dem Ewigen entscheidet nicht Stand noch Rang, und hierin muß die Marquise noch eine Korrektur ihres Weltbildes erfahren: der letzte und feinste Trumpf, den hier der Dichter, Rousseaus Geist zitierend und auch schon überwindend, noch auszuspielen hat.

Das Moment des Standesunterschiedes nämlich bringt gerade die Mutter der Marquise auf den Gedanken, daß man hier eine Probe auf die Wahrhaftigkeit oder Verworfenheit ihrer Tochter machen könnte, indem man sie in Versuchung führte. Aber als sie nun „Leopardo, den Jäger“ nennt, muß sie die Beschämung ihrer eigenen Seele erfahren, denn die Tochter ist unschuldig: „Gott, mein Vater!“ rief die Marquise, „ich war einst in der Mittagshitze eingeschlummert und sah ihn von meinem Divan gehen, als ich erwachte!“ — Und damit legte sie ihre kleinen Hände vor ihr in Scham erglühendes Gesicht. Wieder hat Kleist hier die erschütternd einfältige Sprache des Genius gefunden. Es wirkt auf die Obristin wie der Trunk auf Agnes in der „Familie Schroffenstein“, wie der Meistertzug des Kurfürsten auf den Prinzen von Homburg. Ja, hier ist die psychologische Feinheit auf die Spitze getrieben, indem der vermeintliche Schachzug der Mutter gegen die Tochter sich gegen sie selber wendet. Der Vater aber, der „ungläubige Thomas“, fällt aus der poltrigen Sicherheit eines höchst biedereren Ehrbegriffs, und rührende Versöhnungsszenen voll Süßigkeit, vom Glanz der Erinnerung an einstigen Frühling umspielt, folgen: die zartesten Seelentöne aus Rousseaus „Neuer Heloise“ sind hier aufgefangen in den zitternden Lauten der Liebe zwischen dem alten Vater und seinem

Kinde. Die Tragödie der Marquise hat ihre erste Lösung erfahren im Sieg ihrer Unschuld. Nun muß noch der Triumph erhabener Menschlichkeit geschehen.

Vergebens hat sich der Graf S . . . auch zum zweitenmal der Marquise zu nähern versucht mit der brennenden Scham und dem Geheimnis in seinem Herzen. Die Rolle des Versucher-Gottes aus dem „Amphitrjon“ ist aus dem frivolen Spiele zum bittersten Ernste gebogen. Vergebens sucht der Graf seiner letzten Demütigung zu entgehen, indem er wie Jupiter Alkmenen der Geliebten versichert, er sei der ganzen Welt zum Troß von ihrer Unschuld überzeugt, „als ob ich allwissend wäre, als ob meine Seele in deiner Brust wohnte“. Das Wunder ist ausgeschlossen und das Verbrechen verlangt seine Sühne. Er muß sich in seiner Erbärmlichkeit zeigen an „jenem gefürchteten Dritten“: „in genau demselben Kriegsrock, mit Orden und Waffen, wie er sie bei der Eroberung des Sorts getragen hatte.“ Bis zum letzten Knopf an seinem Kleide muß alles so sein, wie es damals gewesen im Augenblick der fürchterlichsten Tat, denn nur die vollkommene Reue und Anerkennung seiner ausschließlichen Schuld vermag hier die Erlösung zu bringen. Die Marquise aber „schlägt mit einem Blick, funkelnd wie ein Wetterstrahl, auf ihn ein, indessen Blässe des Todes ihr Antlitz überfliegt“: „auf einen Lasterhaften war ich gefaßt, aber auf keinen — — — Teufel!“

„Mit tötender Wildheit“, einer Furie gleich blickt sie auf den Grafen, sie weicht ihm gleich einem „Pestvergifteten“ aus, indem sie Weihwasser über ihre Angehörigen sprengt, als ob sie sie vor dem Leibhaftigen schützen wollte: „Diesem Mann . . . kann ich mich nicht vermählen!“

Der Haß der Amazonen gegen den Äthioper-König und seine Scharen glüht in der Marquise, denn auch ihre metaphysische Freiheit, das Heiligtum des wehrlosen Weibes, ist teuflisch mißachtet. Aber durch die Ehe und dienendes Entsagen sühnt der Graf seine Schuld und heilt die Wunden einer tödlich getroffenen Seele. Gegenüber dem teuflischen Zufallsspiel des „Sindlings“ herrscht hier die Notwendigkeit der Natur, und an Stelle eines übergewaltigen Schicksals, hinter dem sich die ungezügelte Leidenschaft nur schlecht verbirgt, ist der Charakter des Menschen mit seinem freien Willen getreten. Die göttliche Ordnung der Welt ist erkannt und im Geseß der Welt ist schon die göttliche Führung beschlossen. Gegenüber dem

„Erdbeben in Chili“ ist die Heiligkeit der Ehe als eines göttlichen Werkes begriffen, mit ihr die Anerkennung auch der menschlichen Gesellschaft. In der „Neuen Heloise“ Rousseaus entscheiden noch subjektive Momente für die Schließung der gesetzlichen Ehe: Kindespflicht und Elternliebe, hier aber ist die objektive, göttliche Weltordnung selbst erkannt. In ihrer Anerkennung und freiwilligen Hinnahme allein kann das Heil des irrenden Menschen liegen.

Damit hat Kleist selbst die Versöhnung mit der Realität gefunden. Der ungeheure Riß seiner dualistischen Weltanschauung ist geheilt. Der Logos ist erschienen im Kinde, wie ein Sendling des Himmels, das Nachbild des himmlischen Kindes in der Krippe zu Bethlehem, wie es im kleinen Philipp im „Erdbeben“ angezeigt war. Hier aber ist an die Stelle des erträumten revolutionären Weltbildes die gesetzliche Wirklichkeit getreten, und das Willkürspiel eines teuflischen Schicksals ist durch die Vorsehung besiegt. Die teuflische Tat hat einen Engel gezeugt, und so schließt die Erzählung: „und da der Graf, in einer glücklichen Stunde, seine Frau einst fragte, warum sie, an jenem fürchterlichen Dritten, da sie auf jeden Easterhaften gefaßt schien, vor ihm, gleich einem Teufel, geflohen wäre, antwortete sie, indem sie ihm um den Hals fiel: er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre.“

Der Ring ist geschlossen, die Schuld gesühnt. Die Tragikomödie des „Zerbrochenen Kruges“ ist hier durch ein noch treffenderes corpus delicti aufgehoben: den Grafen S... und seine leibliche Frucht. Die Sühne aber, die in der Penthesileatragödie Achill nicht zu geben versteht, wird hier vom Grafen gegeben, und so steht diese Novelle in der Ideenentwicklung des Dichters deutlich zwischen „Penthesilea“ und dem „Käthchen von Heilbronn“.

Weil aber die göttliche Weltordnung und mit ihr die Gottesliebe in den Menschenherzen gesiegt hat, kann auch die tiefste Weisheit in den Herzen die Brücke über das Unüberbrückbare schlagen: „um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen“ hat die Marquise dem Grafen vergeben. Wo Gott versöhnt und zur Liebe leitet, kann der Mensch nicht richten. Das ist dieselbe Weisheit, die Kohlhaas in seiner losgelassenen Leidenschaft übersieht und erst am Schlusse, ausgesöhnt mit der Welt, begreift.

„Die Verlobung in St. Domingo.“ Kleists Sehnsucht nach Erlösung, nach der Wandlung des dunklen Erdenlebens in ein liches Reich der Schönheit und Gnade, lockte ihn in die unendliche Ferne und Fremde. In den Tropen, in den Zaubern einer unberührt geträumten Natur ließ sich der bunte Vogel seiner Phantasieen nieder. Aber Jeronimo und Josephe sind Wunschgestalten einer höchst willkürlichen Jugend, und so schön der Traum sein mag, er muß verfliegen vor dem Gesetz der Wirklichkeit, das in den Tropen nicht anders waltet als in der verkannten Heimat. Das Gesetz der Ehe ist erhaben über Völker und Erdteile. Das Mysterium des Daseins aber erschließt sich nicht aus der Selbstherrlichkeit des brutalen Ich, sondern aus dem Opfergange nach Golgatha. Das Paradies der Tropen schwindet, der Neger, das Kind der Natur, tritt mit der Forderung der Wahrheit zum Europäer, dem Bringer einer fragwürdigen Kultur, und es tut sich eine ungeheure Frage auf, vor der der Dichter erschauert: hier ist die Tragödie der Menschheit.

Wie mit spielender Hand, in einem unbewachten Augenblicke, hat der Dichter in der „Verlobung in St. Domingo“ einen gewaltigen Vorwurf ergriffen, und die Wunderblumen des Genius sind wie im Zauber der tropischen Sonne aufgegangen. Diese Novelle gehört zum Größten, was Kleist geschaffen hat, und sie ist auf der Höhe seines Lebens entstanden. Nicht der schöne Traum des „Erdbebens“, nicht die nackte Bosheit um der Bosheit willen wie im „Sindling“, aber auch nicht mehr die Psychologie eines extremsten seelischen Abenteuers wie in der „Marquise von O. . .“ lockt ihn: hinter der Tragödie zweier Liebenden wächst hier die Tragödie der Menschheit auf, ungeheuer, riesengroß, die Tragödie der Welt zittert in den Herzen Gustavs und Tonis. Nicht in Frankreich sind die Probleme der französischen Revolution am tiefsten erlitten und am entschiedensten ausgekämpft worden, sondern dort, wo das Blut seine brutalste Sprache geführt hat, in den Kolonien. Rassen und Völker stehen sich gegenüber, die Schwarzen den Weißen. Hier hat Europa zu beweisen, ob es in Wahrheit den Geist des Christentums begriffen hat und zu den Heiden gekommen ist um die Botschaft von der unendlichen Gottesliebe und der Erlösung zu bringen, oder ob es jenen falschen Propheten gleicht, die in Schafskleidern gehen, im Innern aber reißende Wölfe sind. Liebe blüht schwer und mühevoll, denn sie verlangt das Opfer, Haß schießt leicht als üppiges Unkraut auf: im Gift-

rausch des Blutes sind die gepeitschten Negerklaven bei der Botschaft von der neuen revolutionären Freiheit aufgestanden und wüthen mit den Schrecken des Blut- und Rassenhasses. Der ganze Erdkreis ist im Blute aufgewühlt: das ist der rote Schein, auf dem sich die tragischen Gestalten dieser Dichtung abzeichnen. Congo Hoango, der blutrünstige Neger ist der Neger überhaupt, die befreite Bestie, die sich ausrast im Blutrausch. Hilflos sind die Europäer ihm preisgegeben, fern der schützenden Heimat und der Macht ihrer Staaten. Und vor Congo Hoango, hinter dem die endlose Masse der Schwarzen mit den rachelüsternen Zügen steht, erscheint Babekan, die Mulattin mit einem Schimmer von Weiß im Gesichte, die erste Stufe vom Schwarzen zum Weißen, zur Versöhnung im Blute. Aber sie gerade hat die mißbrauchte Macht des Weißen gespürt, von sechzig Peitschenhieben des Brotherrn die Schwindsucht davongetragen zum Lohne dafür, daß sie sich einst einem Weißen ergeben im Glauben an seine Liebe. Das Kind aber, das verleugnete Kind des Europäers, verleugnet um einer reichen weißen Braut willen, hat Babekan in die Heimat der Schwarzen gerettet: das ist Toni, die Mestize, die neue Stufe des Blutes und der natürlichen Versöhnung der Schwarzen und Weißen, und doppelt verleugnet, schon in ihrer Geburt das Opfer zwischen den Rassen.

Ihnen gegenüber aber steht Strömli, der Alte mit seiner friedlichen Familie, der Schweizer, hilflos der maßlosen Rache preisgegeben. Und vor ihnen Gustav von der Ried, von der Stimme der Liebe und dem Geheimnis der Seele berufen zur Versöhnung und Erlösung der vom Blutrausch Gequälten: in ihm aber bereitet sich die Tragödie Europas.

„In der Finsternis einer stürmischen und regnigten Nacht“ klopft Gustav, der Schweizer Offizier in französischen Diensten, am Hause des Negers an, mitten im Sklavenkriege, um Unterkunft für sich und die Familie Strömli bittend. „Bei Maria und allen Heiligen“ beschwört er Babekan und ihre Tochter um ein Werk der Barmherzigkeit. Hier stoßen Haß und Menschlichkeit dicht aufeinander. Aber Babekan hat den Rachegeist für die Schändung ihrer Liebe im Herzen, und Toni, das verleugnete Kind des europäischen Vaters, muß im Dienste der Rache in der täuschenden Rolle der Hure stehn, denn der Haß der Verleugneten ist ohne Grenzen. Babekan und Toni sind nur der dichteste Vordergrund unheimlichen Grauens, von

dem sich Gustav in der Finsternis eines feindlichen Landes endlos umbrandet sieht. In dieser letzten Einsamkeit, wo die Tapferkeit des Arms und der Mut des Herzens ein Nichts sind vor dem Grauen der Seele, weil alle Brücken abgebrochen sind zur heimatlichen Vertrautheit des Blutes und der Stimme, in dieser entscheidenden Stunde vor der Ewigkeit versagt der Europäer. Die Rache der pestkranken Negerin, die ihrem weißen Herrn und Peiniger ihrer Seele höhnisch den sicheren Tod in der scheinbaren Wollust zärtlicher Umarmung gegeben hat, zittert in seinem Blute. Toni aber kommt ihm entgegen mit allen lockenden Reizen der Jugend, und prophetisch mahnt ihn eine seltsame Stimme der Erinnerung bei ihrem ersten Anblick an seine Sendung in dieser Stunde: zu sühnen und aufzuheben, was seine weißen Brüder einst verbrochen. Aber Gustav fühlt sein Gewissen entsetzlich belastet von ihren Taten als Herren der Insel: „der Wahnsinn der Freiheit“ in diesen Schwarzen ist im heiligen Recht alles dessen, was Menschenantlitz trägt, doch begründet, und die Rache des Blutes kennt keine Unterscheidung. Denn Babekans Schicksal gleicht dem jener Negerin, und wo jene mit ewigem Hasse vergalt, wird diese nicht minder sich rächen. Im Innersten aus der Sicherheit seiner eigenen unschuldigen Seele geworfen um der Taten seiner Blutsbrüder willen, spricht Gustav im Hause der drohenden Rache aus der Angst seiner Seele: „daß, nach dem Gefühl seiner Seele, keine Tyrannei, die die Weißen je verübt, einen Verrat, so niederträchtig und abscheulich, rechtfertigen könnte. Die Rache des Himmels, meinte er, indem er sich mit einem leidenschaftlichen Ausdruck erhob, würde dadurch entwaffnet: die Engel selbst, dadurch empört, stellten sich auf Seiten derer, die unrecht hätten, und nähmen, zur Aufrechterhaltung menschlicher und göttlicher Ordnung, ihre Sache! Er trat bei diesen Worten auf einen Augenblick an das Fenster und sah in die Nacht hinaus, die mit stürmischen Wolken über den Mond und die Sterne vorüber zog“. Das Schicksal spricht vernehmlich zu ihm von der Schuld der Weißen in dieser Stunde und raubt ihm den Frieden der Seele.

Aber mitten im Grauen eines scheinbar unausweichlichen Verhängnisses spricht ein Wunder des Himmels zu ihm durch die Liebe. Beim ersten Blick in die Züge Tonis war er betroffen gewesen, nicht nur ihrer bezaubernden Schönheit wegen: „Hätte ich dir ins Auge sehen können, . . . so hätte ich, auch wenn alles Übrige an dir schwarz

gewesen wäre, aus einem vergifteten Becher mit dir trinken wollen.“
 Toni gibt ihm heimatlliche Vertrautheit, auch in der Angst seiner Seele. Und sie kommt nun zu ihm in dienender Demut um dem Gaste die Füße zu waschen: „während das Mädchen, auf ihre Kniee vor ihm hingekauert, die kleinen Vorkehrungen zum Bade besorgte, betrachtete er ihre einnehmende Gestalt. Ihr Haar, in dunkeln Locken schwellend, war ihr, als sie niederkniete, auf ihre jungen Brüste herabgerollt; ein Zug von ausnehmender Anmut spielte um ihre Lippen und über ihre langen, über die gesenkten Augen hervorragenden Augenwimpern . . . Dabei fiel ihm eine entfernte Ähnlichkeit, er wußte noch selbst nicht recht mit wem, auf, die er schon bei seinem Eintritt in das Haus bemerkt hatte, und die seine ganze Seele für sich in Anspruch nahm.“ Noch ist Gustav nicht so weit um die Mahnung des Himmels zu hören. „Wie ein Heer schauerlicher Vögel“ weichen seine schwarzen Gedanken erst, als Toni ihm an die Brust gesunken und ihm ihre Liebe gestanden. Durch sie nur kann er die Sicherheit wiederfinden, die er verloren hat. Dichter und unausweichlicher drängen sich die Zeichen des Himmels an ihn heran: Toni, jetzt hat er es begriffen, trägt die Züge seiner Braut, der Mariane Congreve, die sich einst für ihn in einer ähnlichen Stunde geopfert hat! Wiederkunft des Gleichen im Rätsel der Ewigkeit! Mariane Congreve, die heimliche Schwester der Seele Tonis, ist einst auf der Guillotine für ihn gestorben, und um ihn zu retten hat sie zum Scheine ihre Liebe verraten: „diesen Menschen kenne ich nicht!“ Mariane, die Tote, ruft Gustav durch die Lebende in der Stunde der Seelen! Aber Gustav, der Blinde, genarrt von der Angst des Irdischen, muß „im Taumel wunderbar verwirrter Sinne, einer Mischung von Begierde und Angst“ sich Tonis Leib verbinden, um, wie er glaubt, sich ihrer Seele zu versichern. Zweimal hat ihn der Himmel hörbar gerufen und noch klebt er am Staube! Gustav beschwört das neue Verhängnis herauf in seiner Blindheit und inneren Verlassenheit ohne Glauben. Denn der die Seele erst durch den Leib zu besitzen meint, wird in der Stunde der Prüfung furchtbar versagen.

Nun nennt er Toni seine Braut und spricht ihr von Heimat und Besitz, Vater und Vaterland. Aber weit, unendlich weit ist das alles, und die sichere Brücke zur Ewigkeit, die er in Händen hält, vermag er nicht zu betreten. Denn jetzt gibt er dem neuen Bräutchen „das

kleine goldene Kreuz, ein Geschenk der treuen Mariane“, das er auf der Brust getragen, um den Hals. Noch einmal wird ein Opfer geschmückt mit dem Zeichen des höchsten Opfers und der Erlösung, ganz deutlich spricht nun der Himmel zu Gustav, er selbst muß sein neues Opfer schmücken, und noch immer dauert seine Verblendung! Der nur den Sinnen und Augen traut, wird auch den zweiten Ruf der Gnade nicht begreifen.

So geht Toni, das doppelt verleugnete Kind des Europäers, der Tragödie ihrer Liebe entgegen. Denn sie sieht Gustav nun „vor Gott und ihrem Herzen . . . als ihren Verlobten und Gemahl an“, Mutter und Blut und Heimat verleugnend — dies Kind zwischen den Rassen, so entseßlich einsam auf der Welt, und schon so vertraut geworden mit dem Ruf der Ewigkeit. Toni, die einst die Hure spielte um des Hasses und der Rache der irdischen Mutter willen, Toni ist eine heimliche Königin geworden durch ihre Liebe, und so naht sie in der stillsten Stunde der Nacht, wo das Irdische schläft, der Königin aller Völker und Rassen, der himmlischen Madonna, der Mutter und Beschützerin aller Liebenden im Geiste und in der Wahrheit, um ihr ihr Leid und ihre Sorge zu klagen:

„Sobald Toni, die diesen Augenblick mit Sehnsucht erwartet hatte, ihre Schlafkammer erreicht und sich überzeugt hatte, daß die Mutter entschlummert war, stellte sie das Bildnis der heiligen Jungfrau, das neben ihrem Bette hing, auf einen Sessel, und ließ sich mit verschränkten Händen auf Knien davor nieder. Sie flehte den Erlöser, ihren göttlichen Sohn, in einem Gebet voll unendlicher Inbrunst, um Mut und Standhaftigkeit an, dem Jüngling, dem sie sich zu eigen gegeben, das Geständnis der Verbrechen, die ihren jungen Busen beschwerten, abzulegen. Sie gelobte, diesem, was es ihrem Herzen auch kosten würde, nichts, auch nicht die Absicht, erbarmungslos und entseßlich, in der sie ihn gestern in das Haus gelockt, zu verbergen; doch um der Schritte willen, die sie bereits zu seiner Rettung getan, wünschte sie, daß er ihr vergeben, und sie als sein treues Weib mit sich nach Europa führen möchte. Durch dies Gebet wunderbar gestärkt, ergriff sie, indem sie aufstand, den Hauptschlüssel, der alle Gemächer des Hauses schloß, und schritt damit langsam, ohne Licht, über den schmalen Gang, der das Gebäude durchschnitt, dem Schlafgemach des Fremden zu. Sie öffnete das Zimmer leise und trat vor sein Bett, wo er in tiefen Schlaf ver-

senkt ruhte. Der Mond beschien sein blühendes Antlitz, und der Nachtwind, der durch die geöffneten Fenster eindrang, spielte mit dem Haar auf seiner Stirn. Sie neigte sich sanft über ihn und rief ihn, seinen süßen Atem einsaugend, beim Namen; aber ein tiefer Traum, von dem sie der Gegenstand zu sein schien, beschäftigte ihn: wenigstens hörte sie, zu wiederholten Malen, von seinen glühenden, zitternden Lippen das geflüsterte Wort: Toni! Wehmut, die nicht zu beschreiben ist, ergriff sie; sie konnte sich nicht entschließen, ihn aus den Himmeln lieblicher Einbildung in die Tiefe einer gemeinen und elenden Wirklichkeit herabzureißen.“

Toni hat durch bitterste Reue vor dem Kreuze die große Wandlung erfahren, und sie schreitet königlich hinüber in das Reich, wo kein Haß mehr blutet und keine Rassenkämpfe mehr sind. In der Angst ihrer liebenden Seele ruft sie Gustav, daß er ihr folge, hinüber über die Braudung alles irdisch unerlösten Seins in das Lichtreich der Gnade und des Sieges. Aber Gustav schläft in dieser Ölbergstunde, er träumt nur von der Herrlichkeit der Erlösung und sinkt zurück in namenlose Einsamkeit. Hier ist die Tragödie des Lebens entschieden.

Denn jetzt, auf die erhabenste Stunde, folgt die entsetzlichste Wirklichkeit. Der Fürst dieser Welt behauptet sein Recht. Congo Hoango, der blutrünstige Neger, kommt zurück im Augenblick, wo Toni das Glück auch des irdischen Daseins winkte, um sein Werk der Rache zu vollenden. Toni muß handeln. Was sie einst in der Rolle der Hure gespielt, hat sie in die grausame Schuld des Lebens verstrickt, und jetzt muß sie die bittere Ironie auskosten bis zum Letzten: da sie für Gustav nun fühlt, was sie einst heuchelte: Liebe, so muß sie nun auch gegen Gustav scheinen, was sie einst war: eine Verräterin. Zum Scheine ihn verraten, ihre Liebe verhöhnen, um ihn zu retten, wie es einst das königliche Opfer seiner Liebe, Mariane Congreve, getan hat.

Aber Gustav, der Europäer, der Bringer einer wunderbaren Botschaft von der erlösenden Liebe Gottes, hört auch den zweiten Ruf des Himmels nicht. Argwohnen und Mißtrauen haben seine ungläubige Seele verfinstert. Auch zum zweiten Male begreift er die Herrlichkeit der Verleugnung aus Liebe nicht: „diesen Menschen kenne ich nicht!“ Toni aber ist in der letzten Einsamkeit ihrer Seele die ungeheure Tragödie des Daseins aufgegangen: „Denn die Blicke

voll Verachtung, die der Fremde von seinem Bette aus auf sie geworfen hatte, waren ihr empfindlich, wie Messerstiche, durchs Herz gegangen; es mischte sich ein Gefühl heißer Bitterkeit in ihre Liebe zu ihm, und sie frohlockte bei dem Gedanken, in dieser zu seiner Rettung angeordneten Unternehmung zu sterben.“

Die Mutter aber, die sie geboren und die sie mit dem Rechte des Blutes für das Werk ihrer Rache in Anspruch nimmt, die Mutter auf dieser Erde prophzeit ihr die Rache für den Verrat am Blute, bevor sie „ihrer Schandtat froh geworden“. Und sie behält recht, weil Gustav nicht glauben kann. Der Weiße ist wirklich ein Verräter am Geiste, der Schwarze, der Sklave hat ihn erkannt. Das schreit im Schuß der Pistole, die Gustav nun auf Toni abdrückt. Hier stürzen alle Himmel der Liebe zusammen. Wahnsinn fletscht höhnisch seine Zähne. Mitten durch das Herz geht der Schuß, dicht vorbei am goldenen Kreuze, Tonis Brautschmuck. Und der Verblendete ruft ihm, die Pistole über die Sterbende schleudernd: „Hure!“ nach. Wenn die Kugel nicht tötete, dies wäre der sicherste Schuß. Liebe aber, die ins Licht der Gnade gesehen, kann nur grenzenloses Erbarmen fühlen und ein flehendes Gebet der Vergebung finden: „Ach,“ rief Toni, und dies waren ihre letzten Worte, „du hättest mir nicht mißtrauen sollen!“

Am Schrecken des Todes erwacht Gustav, aber nicht zum Glauben, sondern nur zur Verzweiflung. Das Kreuz dicht neben der Schußwunde am Herzen Tonis ist umsonst mit Blut besetzt: in der letzten Verkenennung des Wunders der Liebe gibt er sich selbst der Vernichtung preis. —

Kleist hat viel kunstvolleres geschrieben als diese Novelle, aber nichts Erschütternderes in seiner schlichten Wahrheit. Man mag die Wandlung Tonis von der Verführerin zur reinen Seele fast unglaublich finden: das liegt mehr an der technischen Unvollkommenheit. Die innere Größe wirkt dadurch um so ergreifender.

Ein unendlicher Weg ist vom freigeistig-willkürlichen, verführerischen Freiheitsbegriff des „Erdbehens“ bis zur Einsicht in die ewige Freiheit der unsterblichen Seele in dieser Novelle. An die Stelle der erträumten Revolution der Natur, mit dem mythischen Traumbild von der freien Liebe und Ehe im Paradiese, tritt die unerbittliche Wirklichkeit mit dem Kampf der Rassen und Geschlechter, des empörten Blutes aus mißbrauchter Menschlichkeit. Vom Naturalismus

Rousseaus ist Kleist mittenhinein in die Metaphysik des Christentums geschritten, vom Traum der Ohnmacht zur Kraft der weltverwandelnden Wahrheit. Hinter der Tragödie der Liebenden zeichnet sich die Tragödie der Menschheit ab, und der Wunderbaum des Kreuzes blüht auf mitten aus dem Blutqualm des Hasses und verkündet die Botschaft von der erlösenden Kraft der erbarmenden Gottesliebe. Von den plumpen Verwechslungs- und Zufallsintrigen des „Sindlings“ bis zur schlichten Wahrheit des Lebens hier ist ein unendlicher Weg, und Kleist hat das Geheimnis des Zusammenhanges von Schicksal und Charakter so tief erlauscht wie sonst kaum in seinem Werke. Blut und Schicksal sind aus ihren ewigen Hintergründen gesehen wie der Charakter der Völker und Rassen.

Aus „Begierde und Rache“ handelt Nicolo im „Sindling“, aus „Begierde und Angst“ handelt Gustav. Beide bemächtigen sich des Leibes um sich der Seele zu versichern, der eine als Teufel um sie zu vernichten, der andere als schwacher Mensch, der die Kraft des Glaubens nicht aufzubringen vermag und durch die Seele des Weibes und ihre Glaubenskraft den Weg der Erlösung finden will. Der Graf F... aus der „Marquise von O...“ ist in Gustav zum Vertreter einer ganzen Rasse geworden. Der Weg Kleists hat aus der naturalistischen Symbolik einer kindlichen Traumwelt durch die Entdeckung des menschlichen Charakters zur Erkenntnis der religiösen, politischen, der völkerrechtlichen und der Rassenprobleme geführt. Es ist derselbe Weg wie in der Entwicklung des Dramas.

Zwischen dem „Erdbeben“ und der „Verlobung“ erscheint die Tragödie Penthesileas. Hier wird noch im mythisch-heidnischen Kleide das Problem der metaphysischen Freiheit eines Volkes, ihres Verlustes und ihrer Wiedergewinnung behandelt: die Erlösung der Menschheit durch die Wandlung im Glauben des Christentums löst auch alle Völker- und Rassenprobleme. Das göttliche Gesetz der Welt gilt überall. In der „Marquise von O...“ scheitert menschliche Willkür am heiligen Gesetze der Ehe, und seine Erfüllung führt zum Frieden auf Erden und in der unsterblichen Seele. Die große metaphysische Frage von Blut und Berufung, von Natur und Gnade ist in der „Verlobung“ aufgeworfen, und hier hat Kleist an die großen Rätsel der Menschheit und ihrer Sendung wie ihrer Geschichte gerührt. Es sind dieselben Gedanken, wie sie in seinen Aufsätzen „Betrachtungen über den Weltlauf“, „Von der Überlegung“

und „Über das Marionettentheater“ spielen: hier ist Kleist vor die letzten Probleme getreten. Das Geheimnis des „Marionettentheaters“ lebt in Toni. In ihrer „Anmut und Lieblichkeit“ spricht der Himmel, Toni geht auf im Willen des Vaters. Sie findet den Schwerpunkt der Welt und geht aus der Verworfenheit den Weg der Erlösung. Gustavs Tragödie wird die Tragödie Europas, und dies Kind zweier Erdteile, der Schwarzen und Weißen, das Kind zwischen den Rassen mit dem gemeinsamen Blute der tödlichsten Feinde, das verleugnete Kind des Weißen und das mit dem Fluche der Rache beladene der Schwarzen, trägt das Siegeszeichen von Golgatha.

Tonis Wandlung ist auch die Penthesileas. Aber sie ist eine getaufte Christin und im Herzen doch Heidin geblieben bis zum Erwachen durch die Liebe. Hier ist das Geheimnis der Gnade. Penthesileas Tragödie wiederholt sich innerhalb des Christentums selbst. So ist auch Gustav Achill auf höherer Stufe. Das Freiheitsproblem der „Hermannschlacht“ ist zum Völker- und Rassenproblem erhoben, die Rache der Negerklavin ist die Rache der Thusnelda an Venti-dius: auch hier ist die letzte metaphysische Tiefe schärfer ergriffen. Im Kampfe Gustavs und Tonis aber ist der Kampf der unsterblichen Menschenseelen, erhaben über Blut und Schicksal, auf dem Hintergrunde der Rassen- und Völkerkämpfe mit der höchsten Kraft tragischer Verstrickung gedichtet: hier ist der Kampf Kätchens um den Grafen aus der geborgenen Welt des Märchens mittenhineingeworfen in die bitterste Wirklichkeit des Lebens. So ist die wahrste Tragödie entstanden. Und so tritt das Wunder der Wandlung in Toni neben das Wunder der Wandlung im „Prinzen von Homburg“. Die hohe Symbolik der Homburgdichtung ist durch die Verwendung des Somnambulismus nicht zur gedachten Vollendung gelangt. Hier aber ist Kleist unerbittlich auf völlig realem Grunde geblieben, und so hat ihm eine glückliche Stunde geschenkt, was höchste Kunst nicht zu ersetzen vermochte.

Weil Toni in die Schuld des Lebens verstrickt ist, muß sie auch die Schuld des Lebens büßen. Durch ihre erhabene Wandlung in der Reue vor dem Kreuze geht ihr auch der Sinn und die Notwendigkeit der Sühne auf, und ihre freiwillige, ja frohlockende Hinnahme des Unabwendbaren erhebt sie zur Heldin des Lebens. Nicht daß sie sterben muß, kann ihr auch nur mehr einen Augenblick

Schmerz bereiten, aber das „Ach!“ im Tode ist aus der ungeheuren Angst ihrer Seele um den Geliebten geboren. Denn jetzt weiß Toni, daß es eine Trennung für die Ewigkeit geben muß, und dies ist das Entsetzliche, die Wirkung der Tragödie in Ewigkeit. Evchens Scheintragödie aus dem „Zerbrochenen Krüge“ ist grausamste Wahrheit geworden, das „Ach!“ Alkmenes ist in Toni ein Schrei zwischen Himmel und Hölle. Die Einfachheit und Wahrheit der Tragödie der Marquise gegenüber der Alkmenes ist in Toni auch gegenüber Homburg wiederholt, und in dieser äußeren Erniedrigung des Vorwurfs zur letzten Einfachheit liegt die erhabene Größe dieser Dichtung.

Toni geht ein ins ewige Leben, Gustav vernichtet sich selbst. Zwei Menschen gehen dicht aneinander vorüber, sie reichen sich die Hände, Herz an Herz hören sie die Liebe klopfen für die Ewigkeit — und ein letztes Versagen reißt sie auseinander bis an die äußersten Enden der Ewigkeit. Das Schrecklichste aber ist, daß Kleist hier wie in einer ungeheuren Vision sein eigenes Schicksal ungefähr ein Jahr vor seinem Tode gedichtet hat. Toni ist die Geliebte seiner Seele, sein Werk, mit seinem Blute geschrieben. In ihm hat er die Erlösung gesucht, aber in sich selbst hat er die Kraft des Glaubens nicht aufzubringen vermocht. Gustav schießt sich wie sein Dichter eine Kugel in den Mund: das Grab am Mövenweiher in den fernen Tropen wird zum Grabe des Dichters am Wannsee.

* *

„Der Zweikampf“ ist die am kunstvollsten angelegte, aber neben dem „Findling“ am wenigsten ausgereifte Novelle Heinrichs von Kleist. Die barocke Welt des „Käthchens von Heilbronn“ wird auch hier in Bewegung gesetzt und ihre üppige Formenteilung auf die Spitze getrieben. Die epische Fülle, besonders im fünften Akte des „Käthchens von Heilbronn“, hat hier auch die entsprechende epische Form gefunden. Aber das Ganze ist nicht in sich geschlossen, die einzelnen Motive wuchern selbständig für sich und geben ein notdürftig zusammengebundenes, farbenreiches Vielerlei.

Von der „Familie Schroffenstein“ zum „Käthchen von Heilbronn“ führt der Weg aus dem Schicksals- zum Vorsehungsdrama. Die transzendente, übernatürliche Welt wird erschlossen, und damit die Unendlichkeit der Formen und Motive. Kleist hat mit der meta-

physischen Vertiefung seiner Welteinsicht auch den Reichtum der mit ihr gegebenen Formenwelt zu erobern versucht. Das kühnste Experiment in diesem Sinne ist „Der Zweikampf“.

Jakob der Rotbart, der Brudermörder, der vollendete „Bösewicht“ mit der „schwarzen Seele“ ist der wiedererstandene Rupert Schroffenstein: jetzt aber nicht mehr eingehüllt in eine Atmosphäre gleichsam von übermächtigen Leidenschaften, den sich auswirkenden Kräften des Bösen, er ist herausgetreten aus dem beängstigenden Hellsdunkel dieses Milieus in das Sonnenlicht. Jakob ist der in berechnender Klarheit handelnde listige Mörder seines Bruders um des Erbes willen. Die Welt der „Familie Schroffenstein“ ist, soweit sie nicht stofflich bestimmt war, aus der grollenden jungen Seele des Rousseaujüngers entstanden. Kleist hat in ihr die menschliche Gesellschaft angeklagt. Der Rotbart mit den „kleinen blizenden Augen, von rötlichen Augenwimpern überschattet“, der vollendete Teufel, steht mitten in einer Welt der Ordnung und des Gesetzes. Das Erbstreitproblem der „Familie Schroffenstein“ wird hier zur öffentlichen Angelegenheit in einem mittelalterlichen Staate erhoben. Wie von selber mußte sich das Motiv des Erbfolgestreites im Geiste Kleists mit der wachsenden Reife des Dichters weiterbilden, aus der subjektiven Gefühlswelt des Jünglings zur Erkenntnis der objektiven religiösen, politischen, historischen und rechtlichen Grundlagen der menschlichen Gesellschaft. Man könnte bei der Brudermordgeschichte Jakobs an einen frühen Entwurf aus der Zeit des „Leopold von Österreich“ denken (Schlacht bei Sempach 9. Juli 1386; Kaiser Karl IV., der das Gottesurteil aufhob, 1347–1378). Sie ist als der erste Teil der auffallend langen Exposition zum „Zweikampf“ wie die Anlage einer völlig in sich geschlossenen Novelle anzusehen, mit dem Pfeil als dem corpus delicti im Mittelpunkt. Gerade der Pfeil aber wird in der Folge ganz aus der Geschichte hinausgespielt. Es wäre möglich, daß Jakob ursprünglich den Verdacht des Mordes auf die Herzogin selbst und ihre Vasallen, darunter den Kämmerer Friedrich von Trota, zurückwies, worauf verschiedene Momente hindeuten. Friedrich tritt in zwei zusammenhangslosen Rollen auf. Vielleicht sollte er ursprünglich für die Ehre der Herzogin kämpfen, wie er es jetzt für die Lüttgardens tut. Genug, Kleist machte die Geschichte, durch verschiedene Momente bestimmt, verwickelter, wobei man an eine Ideenverschiebung oder eine Wand-

lung der Tendenzen denken mag wie im „Robert Guiskard“ und im „Michael Kohlhaas“.

Adam Müller weist Genz in seinem Briefe vom 6. Februar 1808 auf Kleist und Cervantes hin. Im gleichen Jahre erschien bei Reimer in Berlin die erste Hälfte des Romans „Der Persiles des Cervantes“. Offenbar haben die Freunde die Geschichte des Renato und seines Zweikampfes mit dem Verleumder Libsomiro um Renatos reiner Liebe zu der schönen, unschuldigen Eusebia willen aus dem 19. Kapitel des 2. Buches besprochen: im letzten Akte des „Käthchens von Heilbronn“ hatte Kleist gerade im Gegensatz zu Cervantes den Zweikampf als Gottesurteil gelten lassen. Müller mußte das aus religiösen Gründen tadeln und Cervantes für sich aufrufen unter Hinweis auf die Abschaffung des Gottesurteils durch Karl IV. Renato erzählt, daß der König von Frankreich den Zweikampf in seinem Lande nicht erlaubt habe, „da die katholische Religion solche Zweikämpfe verbietet“, und daß er seinen Gegner deshalb in einer „deutschen freien Reichsstadt“ treffen mußte. Hier aber entschied der Kampf zu des Verleumders Gunsten, und Renato mußte aus dem Lande fliehen: Gott läßt sich durch eine willkürliche menschliche Einrichtung wie den Zweikampf nicht zwingen seine Stimme in einem Streitfall entscheiden zu lassen. Renato sah im Ausgang des Kampfes „den unerforschlichen Ratschluß Gottes“ und die Strafe für seine Sünden. Sein Feind aber starb an einer schweren Krankheit, die ihn, den Verleumder, sechs Tage vor seinem Tode der Sprache beraubte. Erst sechs Stunden vor seinem Tode erhielt er sie wieder um sein Unrecht an Renato und Eusebia sühnen zu können. Der König aber erklärte die beiden für unschuldig, gab ihnen vor aller Welt die Ehre wieder und ließ sie an seinen Hof kommen um sie für die ausgestandenen Leiden zu belohnen.

Diese drei Gedanken: das wunderbare Walten der Vorsehung, die Verleumdung einer reinen Frau, verbunden mit dem Zweikampfmotiv, beschäftigten Kleist ja gerade auch im „Käthchen von Heilbronn“, wo der Graf vom Strahl mit dem alten Narren, dem Theobald, sich messen sollte um seine wie Käthchens Unschuld und ihre hohe Sendung und Herkunft zu beweisen. Das Erbstreitproblem spielte auch zwischen dem Grafen vom Strahle und der bösen Kunigunde eine Rolle in der Form des Kampfes um die Herrschaft Stauffen. Jakob der Rotbart und Kunigunde aber waren zwei

vom selben Geiste, das gab ein Höllenbrautpaar! Nun durfte aber nicht mehr wie in der „Familie Schroffenstein“ das, wenn auch als im Charakter des Menschen selber liegend erkannte dumpfe Schicksal walten, nun mußte wie im „Käthchen von Heilbronn“ die göttliche Vorsehung eingreifen. Denn Kleist hatte den Welthintergrund des mittelalterlichen Ritterstückes „der Familie Schroffenstein“ begriffen; hier mußte nicht das Schicksal, die Welt des modernen Freidenkertums, sondern die des positiven Christentums regieren. Rotbart, der Teufel, der Ritter ganz vom Geiste Kunigundens, der Betrüger, mußte nun selber wieder betrogen werden, durch seine eigene Bosheit und in seinen eigenen Lüsten untergehen, während die Vorsehung triumphierte: dieser Gedanke führte zur metaphysischen Vertiefung und Komplizierung wie zur neuen Formgebung der Geschichte.

Die Täuschungskünste Kunigundens im „Käthchen“ wollen den Grafen vom Strahle verderben. Sie sind ein Höllenwerk. Aber der Graf vom Strahl ist ein guter Mensch und er wird errettet. Jakob aber ist der Mörder, der sich und seine Familie dem ermordeten Bruder und seiner Familie unterschieben will: nun wird dem Betrüger noch mit plumperem Betrüge vergolten und ihm eine Schwester Kunigundens untergeschoben, worauf schon die Rolle der Jose und der Name Rosalie deutet. Während der Graf die reine Seele Littegardens zu stehlen glaubt, wird ihm selber das Neß zur Überführung seiner Bosheit umgeworfen. Hier aber ist Rotbart verwandt mit dem „Findling“ und dem Grafen F... aus der „Marquise von O...“: er glaubt wirklich die Seele eines Weibes mit der Versicherung ihres Leibes besitzen zu können und ist entgegen diesen beiden noch doppelt betrogen: auch nicht einmal der Leib ist der echte! Auch hier die barocke Steigerung und Verschlingung der Motive.

In den Abendblättern vom 20. und 21. Februar 1811 hat Kleist die „Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfes“ nach der Chronik Froissards erzählt, wo Ritter Hans Tarouge sich im Zweikampf an Jakob dem Grauen rächt für die Schändung seiner Gattin Hildegard. Die Namen Jakob und Littegarde deuten auf diese Geschichte. Nun verband sich das Motiv der Verleumdung einer reinen Frau mit dem der wirklichen Schändung einer Frau zu der dem Geiste Kunigundens entsprechenden Täuschungsgeschichte Jakobs „durch eine dritte ihm unbekannte Person“, und zwar eine

Doppelgängerin nicht der Seele Litlegardens, wie es Kunigunde gegenüber Käthchen sein will, sondern nur ihres Leibes! Eine plumpe Täuschung des Teufels durch den Teufel. Sie muß hier gelingen, im Gegensatz zum „Findling“, denn Jakob ist wirklich verblendet und als Mörder dem Teufel verfallen, Elvire aber ist unschuldig und unantastbar wie die Marquise von O . . . ! So ist Litlegarde die reine Witwe, die Schwester Elvirens und der Marquise. Und wie im „Käthchen von Heilbronn“ gegenüber dem teuflischen Zufallsspiel der „Familie Schrockenstein“ das Walten der Vorsehung erschienen ist, so hier im „Zweikampf“ gegenüber dem „Findling“. Denn auch der Findling ist ein Seelenmörder und Erbräuber. An die Stelle der Kunigunde ist der Graf Jakob mit der Jose getreten, während das glücklich durch alle Gefahren geleitete Paar Litlegarde und Friedrich dem Grafen vom Strahl und Käthchen entspricht.

Die beiden Geschichten Jakobs und Litlegardens aber sind nur durch die Täuschung Jakobs durch die Jose Litlegardens, die Doppelgängerin ihres Leibes, zusammengehalten. Hier hat Kleist seine Aufgabe gesehen: das wunderbare Walten der Vorsehung gerade da, wo Jakob sich der ewigen wie der irdischen Gerechtigkeit zu entziehen sucht. Während die Reinheit Litlegardens vor aller Welt herrlich offenbar werden soll, muß die Bosheit Rotbarts öffentlich an ihr zuschanden werden, wie er sich damit auch als der Brudermörder enthüllt. Aber die notwendige Verkettung der Brudermordgeschichte mit der Litlegardengeschichte ist Kleist nicht gelungen. Die äußerst schwache Stelle ist da, wo die eine Geschichte in die andere übergeführt wird: im Auftreten und der an sich meisterhaft angelegten Rede Jakobs vor dem Gerichte zu Basel. Jakob geht hier auf das eigentliche und ihn belastende Hauptmoment, den Pfeil, gar nicht ein, sondern begründet das zweite, schwächere, das der Abwesenheit aus seiner Burg in der fraglichen Mordnacht, mit seinem vermeintlichen Besuche „bei der schönen, in Liebe ihm ergebenen Tochter des Landdrosts Winfried von Breda, Frau Wittib Litlegarde von Auerstein“. Damit ist aber objektiv über eine etwa mittelbare Teilnahme Jakobs am Morde nicht das Geringste entschieden, was Jakob aber ausdrücklich behauptet und die Richter mitsamt dem Kaiser und dem in seinem Urteil ja höchst subjektiven und launischen Volke annehmen. Jakobs scheinbar ritterliches Benehmen gegenüber Litlegarde nach dieser vermeintlichen Bloßstellung gibt

den Ausschlag: rein subjektive, von Jakob berechnete Momente genügen zur Übertölpelung selbst der Richter: eine objektive Unmöglichkeit. Hier ist der Wert der Novelle als Ganzes in Frage gesetzt. An die Stelle des Pfeiles aber tritt der Ring, den Jakob, wie er glaubt, von Litlegarde, in Wahrheit von der Zofe erhalten hat. Die aber hat ihn gestohlen. Ihm entspricht am Schlusse bei der Aufdeckung der Täuschung der zweite Ring, den Jakob der Zofe gegeben hat. Der Pfeil ist vergessen — vom Gerichte. Nicht aber vom Leser. Durch den Pfeil gerade ist im Leser immer die Vorstellung von Jakob als dem Brudermörder erhalten geblieben, der bei der Entdeckung des Pfeiles „die Vernichtung seiner Seele zu verbergen hatte“. Mit der Aufdeckung der Täuschung ist die Litlegardentragödie auf einmal zu Ende, sie war auf nichts gebaut, nur um das wunderbare Walten der Vorsehung zu zeigen. Denn Jakob ist nun bestraft — für den Brudermord. So laufen die Litlegardengeschichte und die Brudermordgeschichte getrennt nebeneinander her. Durch ein kleines Taschenspielerkunststück in der Verwechslung des Pfeiles mit den Ringen ist das möglich geworden. Hier hat sich die Schwäche des Dualismus in Kleists übernommener Weltanschauung frappant ver-raten. Die ewige Gerechtigkeit triumphiert, aber völlig auf Kosten der irdischen. Das ist die schwächste Komposition in Kleists ganzem Lebenswerke. Sie läßt sich nur aus der Eile der Fertigstellung des „Zweikampfs“ für den zweiten Band der Novellen erklären.

Die Litlegardentragödie aber ist vom Auftreten Jakobs vor dem Gerichte zu Basel an in den Mittelpunkt gerückt. Ihrer barocken Ausformung gilt Kleists ganzes Interesse. Litlegarde schließt die Reihe der reinen Frauengestalten Kleists: Evchen, Alkmene, Pen-thesilea, Käthchen, Elvire, Marquise und Toni, die alle in den Kampf der Seele gegen eine Welt des Scheins und der Verblendung geworfen sind: den eigenen Kampf des Dichters und geborenen großen Realisten Kleist mit dem unmöglichen Dualismus seiner übernommenen Weltanschauung verkörpernd. In Litlegarde hat Kleist noch einmal diesen Dualismus aufgerissen, so scharf wie noch nie und ihn unfreiwillig ad absurdum geführt. Die reine Lust an der „Öffnung der Form“ in die unendliche Fülle barocker Motive hat ihn verlockt und ihn ganz die Notwendigkeit vergessen lassen. Er überschlägt sich förmlich in Kaskaden seelischer Qualen und geht aus dem Erhabenen wirklich manchmal ins Lächerliche über.

Noch einmal wiederholt sich das Erbfolgemotiv im zweiten Teil der Exposition, der Verstoßung Littegardens durch ihre Brüder um des väterlichen Erbes willen. Man glaubt die Legende der heiligen Elisabeth von Thüringen zu lesen. Auch sie sollte wie Littegarde in ein Kloster gehen. Und wie Elisabeth von der Wartburg den rauhen Pfad nach Eisenach, so steigt Littegarde zum Dorfe nieder um wie eine Verbrecherin durch die Welt zu irren. Aber Friedrich von Trota, der Ritter ihres Herzens und ihrer Ehre, tritt für sie ein. „In meiner Brust spricht eine Stimme für Euch“, erklärt Friedrich, und allein auf seine subjektive Überzeugung hin von der Unschuld Littegardens, gegen den Augenschein und das Urteil der Welt geht er in den Kampf mit dem Rotbart. Die Tragödie der Marquise von O . . . bereitet sich hier in zwei Menschen, an die Stelle der Familie der Marquise treten die Familien Littegardens und Friedrichs, ja der Kreis öffnet sich, der Kaiser, der Hof, die ganze Welt steht nun gegen sie mit dem Urteil der Verblendung und der Sinnentäuschung. Noch einmal wird der Widerspruch zwischen Sein und Schein in seiner schroffsten Form aufgerissen. Kleist sucht hier den äußersten Widerspruch um den Triumph der Wahrheit um so herrlicher zu machen. Die Mutter Friedrichs tritt mit seinen Schwestern vor Littegarde wie die Obristin vor die Marquise um „die Sicherheit ihres Bewußtseins“ zu prüfen. Littegarde aber beschwört den Ritter „das Schwert, das keine vertrauensvolle Hand führt, lieber nicht zu zücken“. Doch Friedrich ist fest, und so schließt Littegarde: „Keine Schuld befleckt mein Gewissen; und ginge er ohne Helm und Harnisch in den Kampf, Gott und alle seine Engel beschirmen ihn!“

Friedrich beginnt den Kampf mit Jakob — und wird besiegt. Alle Himmel der Gerechtigkeit und Wahrheit scheinen zusammenzustürzen. Im höllischen Schein droht die ganze Welt zu ertrinken. Der Fluch der Mutter, vermischt mit den Klagen über den sterbenden Sohn, ergießt sich über die verzweifelnnde Littegarde. Vor aller Welt im Gottesurteil gerichtet, beide zum schmachlichsten Tode verdammt, mit der Gewißheit ihrer Unschuld im Herzen! Die Tragödie der Marquise ist in Friedrich und Littegarde verdoppelt und an die äußersten Grenzen des Möglichen getrieben.

Aber „durch eine besondere Fügung des Himmels“ sind die augenscheinlich tödlichen Wunden Friedrichs in wenigen Wochen geheilt.

Friedrich sieht darin die wahre Entscheidung des Himmels: „wo ist der Sterbliche, und wäre die Weisheit aller Zeiten sein, der es wagen darf, den geheimnisvollen Spruch, den Gott in diesem Zweikampf getan hat, auszulegen!“ „Was kümmern mich diese willkürlichen Gesetze der Menschen?“ fragt er nun aus der Einsicht eigener Erfahrung, er, der selbst den Zweikampf gewollt hat! Und das ist das Entsetzliche, daß er Littengarde dadurch mit ins Verderben gezogen hat. Sein hat Kleist das Motiv der Besiegung des Gerechten bei Cervantes und seine demütige Einsicht zu benützen verstanden: in dem Augenblick, wo Friedrich sich vom Urteil der Zuschauer und nicht von seinem Gefühle leiten ließ, stolperte er und gab dem Gegner die verhängnisvolle Blöße. Scheinbar „ein wichtiger Zufall“, in Wahrheit die Preisgabe seiner eigenen Sicherheit gegen das Urteil des Augenscheins stieß ihn ins Unglück. Und das ist nun das Entsetzliche: „ein heilloser Fehltritt in die Riemen meiner Sporen, durch den Gott mich vielleicht, ganz unabhängig von ihrer Sache, der Sünden meiner eigenen Brust wegen, strafen wollte, gibt ihre blühenden Glieder der Flamme und ihr Andenken ewiger Schande preis!“

Indessen Friedrich diese Seelenqualen erleidet, ist Littengarde, durch den Augenschein des Gottesurteils bestimmt, dem Wahnsinn ausgeliefert. „Gott ist wahrhaftig und untrüglich; geh', meine Sinne reißen und meine Kraft bricht“, ruft sie Friedrich entgegen, der nun, einen Augenblick an ihr zweifelnd, ohnmächtig niederfällt. Der wiederholte Fluch der Mutter weckt Littengarde aus ihrer Dumpsheit, der Widerstand ihrer Seele erwacht wie der der Marquise bei ihrer Verstoßung, und an dem Bewußtsein ihrer Unschuld hebt sie sich empor wie jene, indem sie ihrem Ritter versichert, daß sie rein sei: „Wie die Brust eines neugeborenen Kindes, wie das Gewissen eines aus der Beichte kommenden Menschen, wie die Leiche einer, in der Sakristei, unter der Einkleidung verschiedenen Nonne!“ Und mit Littengarde erhebt sich Friedrich um wie im Zwiegesang mit ihr, triumphierend über die Welt, gleich dem Prinzen von Homburg den Hymnus auf die Ewigkeit anzustimmen: „Deine Worte geben mir das Leben wieder; der Tod schreckt mich nicht mehr, und die Ewigkeit, soeben noch wie ein Meer unabsehbaren Elends vor mir ausgebreitet, geht wieder, wie ein Reich voll tausend glänziger Sonnen, vor mir auf!“ Und nach diesem seligen Sichwiederfinden vor der

Ewigkeit, in der Überwindung der Welt und ihrer Schrecken durch den Glauben, errichtet Friedrich einen Schutzwall gegen die Wiederkehr von Zweifel und Unsicherheit und die Blendung des höllischen Scheines: „Bewahre deine Sinne vor Verzweiflung! türme das Gefühl, das in deiner Brust lebt, wie einen Felsen empor: halte dich daran und wanke nicht, und wenn Erd' und Himmel unter dir und über dir zu Grunde gingen!“ Das ist der trotzige Ruf des Kämpfers für das Sein der Seele gegen den Schein der Welt.

Die Welt verurteilt Friedrich und Littegarde zum Flammentode. Aber Gott hat inzwischen schon ganz anders gerichtet. Jakobs gleich zu Beginn des Kampfes am Handgelenkempfangene kleine Wunde hatte sich mit Eiter gefüllt, und der Eiter hatte krebsartig weitergefressen und den ganzen Körper ergriffen. Im Augenblick, wo für Friedrich und Littegarde der Scheiterhaufen errichtet wird, zerhaut Gott auch den Knoten des Geheimnisses jener Mordnacht: einer erbärmlichen Täuschung ist Jakob, der Betrüger, zum Opfer gefallen, mit ihm die ganze Welt. Mit der kleinen Wunde Jakobs zu Beginn des Zweikampfs hatte Gott sein wahres Urteil gefällt, das andre aber dem Schein der Welt gelassen. Jakob ist bestraft für seinen Brudermord, Friedrich und Littegarde haben gelitten, weil sie selber sich dem Augenschein der Welt verschrieben hatten. Im Anblick des Scheiterhaufens, auf dem Friedrich und Littegarde schon festgebunden sind, bekennt Jakob seine graußige Tat und haucht seine „schwarze Seele“ aus, das Kreuz des Erlösers umklammernd. Und während Friedrich und Littegarde vom Kaiser öffentlich erhöht und belohnt werden, verbrennt die Leiche des Brudermörders auf dem für die beiden Unschuldigen errichteten Scheiterhaufen. Friedrich und Littegarde werden ein glückliches Paar, der Kaiser aber läßt den Wortlaut der Statuten „des geheiligten göttlichen Zweikampfs“ berichtigen durch den Zusatz: „Wenn es Gottes Wille ist“, komme dadurch die Schuld unmittelbar ans Tageslicht. Das heißt aber, das Gottesurteil ist aufgehoben.

„Viel Lärm um nichts“ könnte man im Anblick der Täuschungskomödie mit Shakespeare sagen, der ein ähnliches Motiv mit sicherem Gefühle für sein Lustspiel verwandt hat, wie Kleist selbst im „Zerbrochenen Krug“. An die Stelle der Petücke sind hier die Ringe getreten, der Pfeil aber ist unterschlagen. Daß auf die plumpe Täuschung Jakobs durch die Zofe die weitausladende, die ganze Welt

in Bewegung und Schrecken setzende, sie wie am Narrenseile führende Tragödie Littegardens aufgebaut wird, ist der große Fehler dieser Novelle. Mit dem eigentlichen corpus delicti der Brudermordgeschichte, dem Pfeile, ist der Dichtung der sie tragende reale Grund genommen, und die Brudermordgeschichte umschließt nur zum Scheine die Littegardentragödie. Beide sind nicht mehr real miteinander verbunden. Damit ist auch die eigentliche Absicht Kleists, das wunderbare Walten der Vorsehung zu zeigen, vereitelt, denn hier fehlt die Notwendigkeit, und Gott ist ein echter deus ex machina.

Der Wert dieser Dichtung ist im Zusammenhange des Kleistschen Lebenswerkes relativ. Die Märchenwelt des „Käthchens von Heilbronn“ leuchtet auch hier auf. Selbst Tassos „Befreites Jerusalem“ meldet sich noch einmal von ferne, wenn Friedrich und Littegarde wie Olind und Sophronia im letzten Augenblick vom Flammentode errettet und ein glückliches Paar werden. Die figuren- und farbenreiche Welt des mittelalterlichen Feudalstaates ist wie im „Käthchen von Heilbronn“ aufgeboten, und wieder will der Märchentön im Schicksal Friedrichs und Littegardens sich nicht vereinen mit der Ritterwelt. Kein Zweifel, Kleist ist wieder gescheitert am notwendigen, hier gegenüber dem Käthchenspiel noch augenfälligeren Realismus. Er hat sich aus der Brudermordgeschichte in die Littegardentragödie hineingeflüchtet, und hier war er auf altvertrautem Boden. Mächtig ist die Novelle angelegt und Kleist hat das Milieu mit großer Kunst gezeichnet: den Hof zu Brensbach mit Kanzler, Herzogin und Staatsrat; Jakob mit seinen Freunden zechend auf der Burg wie der Junker Wenzel von Tronka im „Kohlhaas“; das Gericht zu Basel, den Kaiser mit dem ganzen Hofstaat, den Zweikampf mit dem sonnebeglänzten Kampfplatz in der stolzen Reichsstadt Basel, dem Herold und den Rittern in der schimmernden Waffenrüstung gegenüber dem Schwarz der Frauen und dem farbigen Bilde der Ritter und Damen auf den Galerien; dagegen die väterliche Burg Littegardens mit dem Beginn ihrer Leiden beim Tode des Vaters, den bösen Brüdern, der Verstoßung und ihrer Zuflucht auf der Burg des Kammerers Trota mit Mutter und Schwestern, an Käthchens Zuflucht beim Grafen vom Strahl erinnernd; endlich die innere Farbigkeit der Seelenkämpfe in der Littegardentragödie, und den kontrastreichen Abschluß mit dem göttlichen Gerichte an Jakob und der Rettung der Liebenden mit dem Gruße des Kaisers: „jedes Haar auf eurem Haupt bewacht ein

Engel!" Das ganze Reich ist in Bewegung, das Volk mit seinen Launen und Vorurteilen, die vornehme Ritterwelt. Ganz anders als im „Erdbeben“ und im „Sindling“ ist die Kirche gesehen: der Augustinerprior ist der würdige Priester wie im „Käthchen von Heilbronn“, und der Bruch des Beichtgeheimnisses kommt nicht aus der Bosheit der Kirche wie im „Sindling“, sondern aus der Unkenntnis des Dichters.

* * *

Gegenüber der pompösen Geschwätzigkeit des „Zweikampfs“ wirkt „Das Bettelweib von Locarno“ wie ein dumpfer Glockenschlag in der Geisterstunde. Die Nachtseite des Lebens ist aufgetan mit der dämonischen Macht der Gespenster.

Alle vertrauliche Nähe und Sicherheit des Irdischen ist nur ein täuschender Vordergrund. Dahinter glühen die Augen der Geister, beginnt das höchst Fragwürdige, Unberechenbare. Und ihm ist die Macht gegeben auch über die Vordergründe. Wer sich seine Freundschaft nicht erringen kann, wird die Dämonen wecken. Denn auch der Mensch ist nicht von dieser Welt, und wer sich an sie verkauft, wird gewiß zur Hölle fahren.

Mitten in der Pracht des Südens prunkt ein stolzes Schloß, in ihm ein stolzer Marchese. Sein ist die Welt rundum und jenseits der Grenzen ist für ihn das Dasein zu Ende. Da wird eine kranke alte Bettlerin in seine Räume geführt. Aber die Armut und Niedrigkeit hat nicht Platz um auf kärglichem Stroh zu rasten. Auf treibt sie der Marchese, der ins Zimmer tritt, daß sie hinstürzt mit gebrochenem Kreuz um im Winkel hinter dem Ofen wie ein Tier zu verenden.

Aber auch die Seele einer Bettlerin ist nicht von heute, und der Marchese hat eine Rechnung zu begleichen. Nun schwinden ihm die Vordergründe seines sicheren Daseins hin, und das Schloß, der Besitz rundum reichen nicht mehr aus zur Deckung der Kosten. Man bezahlt hier nicht mehr mit Vordergründen und irdischen Sicherheiten. Der Marchese ist arm geworden wie das Bettelweib, und doch kommt sie nicht zur Ruhe. Jetzt spukt sie im Schlosse. Denn es ist nicht gleich ob man ein Marchese war oder eine Bettlerin. Hier ist die Rangordnung umgekehrt. So findet sich auch kein Käufer mehr für den irdischen Tand, das klingende Gold kann das Gespenst nicht beschwören. Einer steckt den andern an und sie fallen ab vom Grafen

als wäre er vom Ausatz geschlagen. Das Gesinde krankt im Schreck und die Luft ist verpestet. Wer die Dämonen weckt, hat keinen Vertrauten mehr.

Dreimal steigt der Marchese hinauf in den Raum, wo sie starb und wo sie nun umgeht, jede Mitternacht, um denselben entsetzlichen Gang zu machen, vom Häuflein Stroh, auf dem sie gelegen, quer durchs Zimmer hinter den Ofen, wo sie verendet. Das erstemal ist der Marchese allein. Da traut er seinen Sinnen nicht mehr und nimmt beim zweitenmal sein Weib und einen Diener mit. Und als auch sie vom Schreck gelähmt sind, nimmt er zum drittenmal noch Degen und Pistolen und seinen Hund zu sich: denn die müssen es ohne Schrecken bestehen. Aber da geschieht erst das Grauenhafte: der Hund weicht dem Gespenst aus, bellend wie vor einem Diebe, weil er es nicht fassen kann.

Jetzt ist die Kraft des Marchese am Ende. Das Unsichtbare ist mächtiger als die dichteste Sichtbarkeit. Der Hund hat's bewiesen, nicht der Marchese. Sein Weib stürzt mit sträubenden Haaren davon, als ob sie in Gesellschaft des Teufels wäre. Vorder- und Hintergründe sinken in eins zusammen, und dem Marchese bleibt kein Ausweg als der Sturz in den Wahnsinn. Jetzt zündet er sein Schloß ringsum an, das ist die letzte Versicherung seines eigenen Daseins. Sein Leib brennt mit und seine Gebeine bleichen zur Sühne, seine Seele aber fällt in die Finsternis der Dämonen. —

Auf knapp drei Oktavseiten hat Kleist das Unerhörte geleistet. Der stumme Kampf des Rachegeistes mit seiner Unerbittlichkeit legt sich immer dichter um die Erde. Das hat Kleist in seinen Wiederholungen und Steigerungen erreicht, die sich gegenseitig verschränken und höhertreiben. Das Unsichtbare ist ganz in das Sichtbare eingelassen, ja die Rangordnung kehrt sich um wie zwischen dem Bettelweib und dem Marchese. Daß der Hund das Gespenst sieht, während es dem Marchese verborgen bleibt, ist der letzte Trumpf: der Mensch ist vernichtet in seiner irdischen Sicherheit.

E. T. A. Hoffmann und Grillparzer waren voll Bewunderung für dieses Meisterstück. Kleist ist der Romantik vorangegangen in der Öffnung der transzendenten Welten, der höllischen und dämonischen sowohl wie der himmlischen. Das Volksmärchenmotiv von der „alten Bettelfrau“ ist zur Dichtung des Wahnsinns geworden. Aus ihr rang sich der Dichter zum Heiligen empor in der Legende von der heiligen

Cäcilie. Aber auch hier noch begleitet ihn die Dämonie und der Wahnsinn. Die Nachtseite des Daseins ließ ihn nicht los. Gerade darin haben ihn E. T. A. Hoffmann und Justinus Kerner nachgeahmt.

* * *

„Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik.“ (Eine Legende.)
 Je älter Kleist wurde, um so gewaltiger wurde der Kampf der guten und bösen Mächte in seiner Seele. Himmel und Hölle drängten zur letzten Entscheidung. Die Dämonen stürzten ihn in die fürchterlichsten Qualen, und aus dem Qualm und Rauch der inneren Verfinsterung schrie es in ihm nach Erlösung. Das Bettelweib von Locarno ist eine Spukgestalt der Nacht und der Hölle, ein Blendwerk, vor dem der Marchese versinkt. Die beklemmende Wucht dieser Dichtung kommt aus der unheimlichen psychologischen Meistererschaft, und sie hat Kleist aus eigenster Erfahrung gewonnen. In der Erlösungssehnsucht Kleists aber liegt das metaphysische Geheimnis seiner Kunst. Sie stieg aus seiner musikdurchwogten Gefühlswelt auf. Wie Rousseau und Hölderlin, Schopenhauer, Wagner und Nietzsche rang er durch den Geist der Musik aus dem Chaos seiner eigenen Brust zum Kosmos der Schöpfung empor. Aber die ästhetisch-gefühlsmäßige Einstellung ließ ihn immer auf der Schwelle der Entscheidung schweben. Der Stern der Erlösung schoß nicht zusammen aus dem Nebel, den die Sonne des Schöpfers durchstrahlte. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik hat auch Kleist erfahren. Die Harmonie der Sphären, der Rhythmus des Alls sollte auch das Chaos seiner Seele zum Kosmos ordnen. Jetzt begreift man, was es heißt, wenn Kleist in seiner Novelle der Heiligen von der „weiblichen Geschlechtsart dieser geheimnisvollen Kunst“ spricht: die Musik gehört für ihn der weiblichen Gefühlswelt an, denn das Weib ist das Wesen des Gefühls im Gegensatz zum Manne, dem Wesen des Willens. Das Weib ist ja die Trägerin des Erlösungsgedankens für Kleist gewesen von Anfang an. Von Agnes Schrockenstein bis zum Käthchen von Heilbronn sind die Frauengestalten vom Erlösungsgedanken getragen, und die heilige Cäcilie verwirklicht die Sehnsucht des Dichters nach der Realität des Heiligen in der Welt. Richard Wagner hat sich durch den Pessimismus Schopenhauers bis zu derselben positiven christlichen Glaubenswelt hindurch-

gerungen. Es ist kein Zufall, daß Adolf Wagner, der Onkel Richard Wagners, vom „Käthchen von Heilbronn“ so begeistert war, und daß Richard Wagner selbst, „nach der würdevollsten Seite des tüchtigen deutschen Wesens“ spähend, im „Prinzen von Homburg“ „ein allervortrefflichstes Bühnenwerk“ sah: die Musik hat ihm den Geist auch der kleist'schen Kunst erschlossen.

Die Musik hielt auch im jungen Kleist dem zersezenden Rationalismus stand und bekehrte den Verächter der Zeremonien und alles sinnlichen Ausdrucks der Religion zu ihrem begeisterten Bewunderer: „Nirgends fand ich mich aber tiefer in meinem Innersten gerührt als in der katholischen Kirche, wo die größte, erhabenste Musik noch zu den anderen Künsten tritt, das Herz gewaltsam zu bewegen“, heißt es jenem Briefe aus Dresden vom 21. Mai 1801. Hier erkannte er die Sendung und den Sinn der Kunst als Dienerin Gottes zur Erhebung des Menschen im Anblick der Schönheit. Der Rationalismus, das Kind des Unglaubens, war der schlimmste Feind in der Brust des jungen Dichters: er zerstörte die Einheit der Seele dieses Genius. Ihm hatte Kleist es zu danken, dem Gifte seines jugendlichen Geistes, wenn er die Erfüllung seines Wesens, die Vollendung seiner Bestimmung niemals finden konnte.

Aus dem Geiste der Musik, aus der irrationalen Gefühlswelt, kam der Gegenzug, durch den die Seele Kleists ihre Erlösung zu finden hoffte, die Ordnung des Chaos durch die formende Idee. Das zerstörte Urbild des Menschen sollte auch in Kleist wieder entstehen, das Ebenbild Gottes. Das war die Sehnsucht nach dem Paradiese. Der Geist der Musik aber mußte sich mit der Gestalt, dem irdisch sichtbaren, sinnlichen Körper verbinden wie in der Kirche zu Dresden, die Gestalt der Heiligen Trägerin des Geistes der Musik werden, wenn die Erlösung in der irdischen Wirklichkeit geschehen sollte. Die Gewalt der Musik ging in die Gewalt des Heiligen über, und die Gewalt der Religion wurde die Gewalt der ersehnten Erlösung. In der heiligen Cäcilie ist die Gewalt der Musik personifiziert. Jetzt erst ist sie real geworden. So hat sich Kleist von seiner ersten Vision aus dem Geiste der Musik im „Findling“ gewandelt. Der Findling Nicolo, dieser Don Juan, ist der Doppelgänger des Reinen aus der Hölle, der Sohn des Teufels, der Bote des ewigen Todes. Ihm steht die himmlische Doppelgängerin gegenüber, die Botin der Erlösung zum ewigen Leben, die heilige Cäcilie.

Die Novelle von der heiligen Cäcilie oder der Gewalt der Musik ist das persönlichste Bekenntnis Kleists, denn einer dieser Bilderstürmer ist auch er gewesen und auch ihn hat die Gewalt der Musik in der katholischen Kirche zu Dresden bezwungen. In dieser Novelle verbirgt sich die Beichte Kleists, zu der er sich damals nicht überwinden konnte. Noch mehr ist in ihr: der ganze qualvolle Kampf seiner Seele. Denn auch die vier gotteslästerlichen Brüder werden nicht völlig bekehrt. Es ist kein eigentliches „Bekehrungswunder“. Der „Haufen der jämmerlichen Schwärmer“ wird von Gott „wie durch unsichtbare Blitze zu Grunde gerichtet“. Die Brüder sind nicht wahrhaft erlöst, sondern geschlagen von Gott mit dem Wahnsinn ihrer Tat, daß sie mit „den Lippen ewig verdammter Sünder, aus dem tiefsten Grunde der flammenvollen Hölle, jammervoll um Erbarmung zu Gottes Ohr“ das gloria in excelsis empor-singen um die Geisterstunde. Die Menschen sind überzeugt, daß in ihnen „ohne Zweifel der böse Geist walten müsse“. „Dieses zu gleicher Zeit schreckliche und herrliche Wunder“ hat nicht der Gott der Liebe, des Erbarmens und der Gnade, sondern der Gott des Zornes und der Rache vollbracht. Zwar ist das Entsetzliche in der längeren letzten Buchfassung der Novelle gegenüber der kürzeren in den Abendblättern vom 15. — 17. November 1810 „Zum Taufangebinde für Cäcilie Müller“, Adam Müllers Töchterchen, gemildert: hier sterben die Unglücklichen „im späten Alter eines heitern und vergnügten Todes, nachdem sie noch einmal, ihrer Gewohnheit gemäß, das gloria in excelsis abgesungen“ haben. Aber damit ist die Rache Gottes an sich nicht aufgehoben. Hier verrät sich die eigene seelische Verfassung Kleists: der Kampf der Dämonen und Götter in seiner Brust hat auch die Einheit dieser Novelle verhindert, wie die der „Hermannsschlacht“ und des „Michael Kohlhaas“. Der dämonische Geist des „Bettelweibs von Locarno“ lebt noch in der Rache Gottes, in der dämonischen Gewalt der Musik. Der wahre Sieg des Heiligen, die Wandlung durch die Erlösung ist nicht geschehen, beide Welten bestehen weiter nebeneinander. Das Gespenstische und Spukhafte regiert neben dem Heiligen, und die „Symbolik“ Gotthilf Heinrich Schuberts wirkt noch nach, wenn die Brüder wie „Leoparden und Wölfe“ brüllen. Hier ist dasselbe freigeistige Moment versteckt wie im Somnambulismus des „Prinzen von Homburg“. Wieder hat sich Kleist um die letzte Vollendung betrogen.

Herrlich aber ist das Wunder der Heiligen. Mitten in die Furcht vor dem Entsetzlichen, das die Bosheit der Gotteslästerer über das Heiligtum zu bringen droht, bricht der Strahl der himmlischen Kraft in dem Augenblick, wo die erhabene Frau, die Äbtissin, aus der Kraft ihres Glaubens befiehlt trotz der Drohung des Teufels, „daß das zur Ehre des höchsten Gottes angeordnete Fest“ — nämlich das Fronleichnamsfest — „begangen werden müsse“. Und im Augenblick, wo das Amt beginnen soll, erscheint die heilige Cäcilie in Gestalt der todkranken Kapellmeisterin, der Schwester Antonia, „frisch und gesund, ein wenig bleich im Gesicht“. Von Begeisterung glühend setzt sie sich an die Orgel, ein wunderbarer himmlischer Trost kommt in die Herzen der frommen Frauen, und wie auf Schwingen schweben ihre Seelen durch alle Himmel des Wohlklangs. Die Gotteslästerer aber, betrogen von der Ohnmacht des Bösen, der sie jämmerlich verlassen hat, müssen zusammensinken vor der unwiderstehlichen Macht des Heiligen Geistes, und sich niederwerfen zur Anbetung und die frevlerischen Hände falten: das ist das Wunder und der Triumph des beleidigten Gottes. Beim Gruße an die himmlische Königin, dem *salve regina*, und noch mehr bei der Verherrlichung des ewigen, majestätischen Gottes in der Höhe, dem *gloria in excelsis*, regt sich kein Atem in der Kirche mehr, und mit dem Chor der Nonnen singen die seligen Geister durch die unendlichen Räume.

Der „Triumph der Religion“ muß aber auch für die Augen der ganzen Welt sichtbar zum Ausdruck kommen. So erinnert sich Kleist der „prächtigt funkelnden Rose im Hintergrund der Kirche“ aus dem Dominikanerdom zu Santiago in Chili, und jetzt sieht er in der Kirche selbst nicht mehr den Geist der Willkür und Bosheit, sondern die Macht des erlösenden Gottes auf Erden. Faust, einst mit dem Teufel im Bunde, besessen vom Geiste des Lebenshasses und der Verneinung, hat sich gewandelt zur freudigsten Lebensbejahung aus der Gewißheit der erlösenden Macht jener „Liebe von oben“. So hat sich der diabolische Geist des Findlings, der Höllensohn Don Juan gewandelt zur Erkenntnis Gottes und seiner Kirche auf Erden. Nun funkelt die Rose triumphierend im Hintergrund des Cäcilien-domes zu Aachen, und mächtiger noch wächst die Kirche auf, das sichtbare Zeichen vom Siege des Erlösers über die Hölle: „Viele hundert Arbeiter, welche fröhliche Lieder sangen, waren auf schlanken, viel-

sach verschlungenen Gerüsten beschäftigt, die Türme noch um ein gutes Drittel zu erhöhen, und die Dächer und Zinnen derselben, welche bis jetzt nur mit Schiefer bedeckt gewesen waren, mit starkem, hellen, im Strahl der Sonne glänzigen Kupfer zu belegen. Dabei stand ein Gewitter, dunkelschwarz, mit vergoldeten Rändern, im Hintergrunde des Baus; daselbe hatte schon über die Gegend von Aachen ausgedonnert, und nachdem es noch einige kraftlose Blitze, gegen die Richtung, wo der Dom stand, geschleudert hatte, sank es, zu Dünsten aufgelöst, mißvergnügt murmelnd im Osten herab.“

Das abziehende grollende Gewitter ist ein Bild der in den Bilderstürmern gebrochenen Macht des Bösen. Das Bild ist dem Briefe Kleists an Wilhelmine von Zenge aus Würzburg vom 10. — 11. Oktober 1800 entnommen. Kleist hat es auch bei der grandiosen Schilderung Kohlhaasens vor dem Fräuleinstift zu Erlabrunn verwendet. Hier fährt ein Blitzstrahl dicht neben dem Frevler zur Erde, daß er erschrickt und abläßt von seinem gotteslästerlichen Plane. Der Himmel spricht deutlich zu Kohlhaas, der Bilderstürmer wird von der Gewalt des Heiligen erschüttert. Kleist dachte an seine Würzburger Zeit und seinen Hohn auf die katholische Kirche. In der Novelle der Heiligen hat er die Sühne gegeben für die Beleidigung. Hier ist ihm selbst geglückt, was er im „Prinzen von Homburg“ verfehlt hat: die Öffnung der realen übernatürlichen Welt.

M i c h a e l K o h l h a a s

(Aus einer alten Chronik)

Wenn Kleist es als eine tiefe Demütigung empfunden hat sich vom Drama zur Erzählung herablassen zu müssen, so kam das aus der Enttäuschung an seinen Lesern: sie waren gerade dem, was seine Sache war, der Form, verschlossen. Im Grunde blieb es gleich, ob Kleist ein Drama oder eine Novelle schrieb, das Gesetz der Form regierte ihn auch in der Prosa. „Michael Kohlhaas“ ist der beste Beweis dafür. Sein episch-dramatisches Problem begleitete den Dichter durch seine ganze Entwicklung: in ihm sind deshalb wie sonst in keinem Werke Kleists die metaphysischen und die notwendig mit ihnen verbundenen formalen Wandlungen zu erkennen. Im „Michael Kohlhaas“ spiegelt sich die ganze Entwicklung des Dichters wider. Er ist ein gewaltiger Schlußstein des Kleistischen Lebenswerkes.

Der dramatische Genius mußte dramatisch auch in der Erzählung bleiben und auch in die epische Form das eine große Thema, das ihn in immer neuen Abwandlungen gefesselt hielt, zu bannen suchen. So sind im Kohlhaas die drei großen Stufen von Kleists dramatischer Entwicklung zusammengefaßt: „Robert Guiskard“, „Penthesilea“ und der „Prinz von Homburg“. Der volle Akkord eines weltumfassenden Dramas mit den religiösen, politischen, historischen und rechtlichen Momenten ist auch hier angeschlagen, nur daß der Dichter sich hinter der Fülle der Wirklichkeit verbirgt und sie aufleuchten läßt wie im Auge Gottes selber: das ist das Geheimnis des epischen Genies.

Wie Schiller in seinen „Räubern“ und Goethe in seinem „Götz von Berlichingen“ mußte sich auch der erwachende Genius Kleist mit der menschlichen Gesellschaft und der Ordnung der Welt überhaupt auseinandersetzen. „Robert Guiskard“ war ein gewaltiger Anlauf, „Kohlhaas“ löste ihn ab. Der historische Hans Kohlhaase aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, wie ihn des Peter Hafftiz „Microchronologicum“ aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts schildert, war Kleist gemäßer als Guiskard. Hier war noch der historische Zusammenhang mit dem der Heimat, des Bodens und des Blutes gegeben, während Guiskard von vornherein fern und fremd bleiben mußte. Der christliche Oedipus war für den jungen Stürmer eine zu schwere Aufgabe. In der Atmosphäre des reformatorischen Geistes aber war

Kleist geboren und aufgewachsen. Auf märkischem Grunde war auch Kohlhaas einst gewandelt, genährt vom gleichen Boden und von der gleichen Luft. Kleist brauchte sich nur zurückzuversetzen in das 16. Jahrhundert um in Kohlhaas seinen Doppelgänger zu finden, aus dem Reiche der Poesie und des Gedankens in die Tat versetzt. Kohlhaas in seinem Drange zum Absoluten ist der heimliche Bruder des Dichters aus dem Volke, mit der ganzen glühenden Sehnsucht dieses Dichters nach der blut- und schicksalhaften Einheit mit seinem Volke gezeichnet. Hier war die Erfüllung des heißesten Wunsches möglich: die Gestaltung des Geheimnisses von Blut, Geist und Form.

„An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit.“ — Damit hat Kleist das Thema seiner Geschichte gegeben und das Geheimnis der Brust seines Helden verraten. „Zwei Seelen“ wohnen in Kohlhaas wie in jedes Menschen Brust, nur daß sie hier ganz besonders geartet und gewachsen sind: Weltgegensätze sind in ihnen angelegt, der gute Geist des Himmels und der göttlichen Ordnung der Welt dicht neben dem Dämon des Chaos und der Vernichtung. „Bis in sein dreißigstes Jahr würde dieser außerordentliche Mann für das Muster eines guten Staatsbürgers haben gelten können“, so lange, als die gute Seele in ihm schaffte und wachte. Da aber geschah es, daß die andere hervorbrach, plötzlich, unheimlich, schrecklich und ungeheuer. Sie war im Dunkel aufgewachsen, von ihm selber kaum beachtet, unbewacht und gerade deshalb so grenzenlos in ihrer Furchtbarkeit. Die Tugend aber ließ ihn im Stiche, sie war nur ein Mäntelchen über einem Abgrund gewesen, der sich nun öffnete und Flammen der Hölle spie. Und jetzt war der musterhafte Staatsbürger zum Räuber und Mörder geworden, und die Welt mußte dem fluchen, dessen „Rechtgefühl“ sie vorher gesegnet hatte.

„In der Furcht Gottes“ ist Kohlhaas aufgewachsen, hat er mit seinem Weibe gelebt und seine Kinder erzogen. Aber seine Religion ist eine der selbstherrlichen Moral und des Tugendstolzes. Sein „Rechtgefühl“ ist in Wahrheit sein Ichgefühl und sein Gott ist nur die Maske seines eigenen Ich. Und da kommt der Augenblick, wo der Dämon ihm die Maske vom Gesichte reißt und ihn hinausstößt aus dem

Kreise seiner selbstgeschaffenen Sicherheit, daß er wie ein Besessener durch die Welt rast. Denn ganz heimlich hat sich Kohlhaas durch seine Rechtschaffenheit an Gottes Stelle gesetzt, und das Bild, das er angebetet hat, ist sein eigenes gewesen. Leise hat den Tugend-sicheren Satan geschoben, mit einem letzten Schritt ist er auf Gottes Thron getreten, an den Platz des Weltenrichters selber. Und da Kohlhaas nun auf dem Throne Gottes sitzt, geht der Thron in Flammen auf, und der Überhebliche muß erkennen, daß es ein Scheingebild der Hölle war.

Die Hybris Robert Guiskards und seines Volkes lebt auch im Kohlhaas: auch er ist ein heimlicher Usurpator, ein Räuber des Welt- und Gottesthrones, er will sich selbst Gesetz und Schicksal sein. Kohlhaas wiederholt die Ursünde des Menschen wie Guiskard. Und in der Hybris auf religiösem Grunde hat Kleist ja die Urform aller Tragik erkannt. Wie Guiskard setzt sich Kohlhaas an Gottes Stelle „kraft der ihm angeborenen Macht“, also scheinbar kraft einer Gottesgabe. Aber etwas hebt Kohlhaas noch weit über Guiskard hinaus: seine Überhebung ist scheinbar gerade in seinem Glauben begründet, ja sie scheint aus ihm zu kommen, denn Kohlhaas sieht sich als den Gottgesandten, als den Propheten und Richter Gottes zugleich, an den der Ruf des Himmels ergangen ist, mitten in einer Welt der Arglist und des Verderbens. Guiskard handelt entgegen dem Rufe Gottes und stellt sich auf sein eigenes Ich. So handelt auch Wallenstein. Kohlhaas aber tritt scheinbar den beiden gegenüber und stellt sich auf Gottes Seite selbst, er, der „Michael“, der Streiter Gottes, mit dem Rufe: „Wer ist wie Gott?“ Darin steckt die ungeheure Paradoxie, der neue große Gedanke Kleists. Die Reich-gotteshoffnung, die Eschatologie des religiösen Schwärmers beherrschte Kohlhaasen durch sein „Rechtgefühl“. Seine eigene Tugendseligkeit machte ihn an die Niederkunft des Reiches vollendeten Rechttuns glauben. So hat Kleist an ein Letztes gegriffen. Denn jetzt wirkt der Wahn Kohlhaasens ansteckend, weil er angeblich in Gott und der Sendung seines Streiters auf Erden begründet ist. Die Ursünde Luzifers wiederholt sich in diesem Scheinkämpfer Gottes: Michael! So droht Kohlhaas das ganze Volk mit sich zu reißen im gleichen Sendungs- und Erlösungsrausche. Damit hat Kleist den Geist des 16. Jahrhunderts getroffen, des Jahrhunderts der religiösen Revolutionen und der weltlichen Umstürze in ihrem Gefolge. Ein Wieder-

täufergeist steckt auch im Kohlhaas. Der Wahn des Menschen droht die göttliche Weltordnung in ein Chaos zu verkehren.

Im Kohlhaas hat Kleist die äußersten Gegensätze angelegt, die sich denken lassen. Ein Fürst des Rechtes lebt in ihm zugleich mit dem Räuber und Mörder aus Rechtgefühl. Wallensteins wie Guiskards Hybris verbirgt sich hinter ihrem Ich, Kohlhaasens Hybris aber hinter Gott selbst und seiner Gerechtigkeit. Wallenstein will als bewußter Freigeist sich im Gefühle seiner Kraft und seines Herrschergeistes an des Kaisers und an Gottes Stelle setzen, Kohlhaas macht sich ganz klein um in der Maske des Gottesstreiters desto willkürlicher zu schalten. Ehrsucht, Ruhm- und Herrschgier treiben Wallenstein wie Guiskard, Kohlhaas aber sein „Rechtgefühl“. Wallenstein steht dem Volke fremd gegenüber, er hat sein Söldnerheer, Guiskard ist mit ihm eins durch Blut und Geist, Kohlhaas aber darüber hinaus als der alleinige Vertreter seines Rechtes in einer Welt der Willkür und des Verderbens. Wie im Guiskard das normannische Volk überhaupt, so lebt im Kohlhaas der Geist des Volkes aus dem 16. Jahrhundert. Zu der Stimme des Blutes aber kommt noch die Rolle des vermeintlichen Propheten, Befreiers und Richters im Namen Gottes, und sie scheint objektiv begründet zu sein, weil Kohlhaas im Rechte ist. Notwendigkeit und wahrhaft göttliche Sendung geben Kohlhaas den übermenschlichen Glanz. Wallenstein, der Fürst, kennt die Gesetze des Staates und der Geschichte und er verneint sie aus seinem Herrscherrausche, Kohlhaas ist der Sohn des Volkes und rebelliert aus der Stimme des Blutes, indem er die irdischen Schranken überspringt um im Paradiese vollendeten Rechtens zu leben. Volk und Religion, verzerrt im Geiste des Schwärmertums, das sind die neuen großen Gedanken Kleists gegenüber „Wallenstein“.

In Kohlhaas steckt aber auch ein kleiner Feldherr von Natur, unentwickelte Gaben des Sohnes aus dem Volke gegenüber seinem heimlichen Bruder Wallenstein aus adligem Rittergeschlechte. Das ist die andere Seite, die Kohlhaas mit Wallenstein verbindet, ist ein ihm selbst kaum bewußtes Moment, das seinen Trieb zur Selbsthilfe nur nährt und drängt um auch einmal zu seinem Rechte zu kommen. So führt Kohlhaas als ein Fürst des Rechtes Krieg auf seine Weise. Der Roßtäufer und Schulmeisterssohn steht dem großen Feldherrn des dreißigjährigen Krieges gegenüber. Wallenstein sieht

sich durch seine persönlichen Gaben dem Kaiser überlegen, als ein Herrscher von Natur, Kohlhaas ist im heiligen Kampfe ums Recht begriffen gegenüber seiner Verhöhnung in den Regierenden selber. Der Junker Wenzel von Tronka und seine Kreaturen sind nur die zufälligen Vertreter einer ganzen im Wohlleben wie im Mißbrauch von Stand und Rang verkommenen Gesellschaftsschicht. Eine ganze Staatsform ist in Frage gesetzt, denn „die gebrechliche Einrichtung der Welt“ duldet kein ewiges Bestehen: an den Menschen liegt es im Grunde, nicht an der Staatsform, daß der Staat in den Grundfesten erschüttert ist. Hier hat sich die andere, heimliche und heimtückische Seite der Dämonie ausgewirkt und der in Kohlhaasens Brust entgegengearbeitet: die durch Kohlhaas drohende Revolution von unten ist nur die Antwort auf die Revolution von oben im Junker Wenzel von Tronka und den anderen Schranzen des Hofes wie in den Schwächen des regierenden Fürsten. Dem Mißbrauch des Heiligen und des Gesetzes antwortet die blinde Naturgewalt, getrieben vom religiösen Wahne.

Hier steht der „Michael Kohlhaas“ nicht mehr dem „Wallenstein“ gegenüber, sondern dem „Wilhelm Tell“. Im „Tell“ lebt ein ganzes Volk im gemeinsamen heiligen Freiheitskampfe gegen die Unterdrücker. Im „Kohlhaas“ ist wie dort die Freiheit des Volkes in seinem Rechte bedroht, und die Erhebung des Volkes meldet sich an zur Wiedererlangung der Freiheit. Der klassische Geist Schillers suchte den lichten Kampf eines freien Volkes, Kleist, der romantische Dionysier, den dunklen, finsternen, leidenschaftbesessenen Schwärmergeist des 16. Jahrhunderts mit dem Blutschein der Revolution im Hintergrunde. Hier ist nur Dostojewski mit ihm zu vergleichen. Auch Schiller hat die „Öffnung der Form“ vollzogen, die Mitte des religiösen, sittlichen und politischen Problems vertiefend. Kleist läßt den Genius sich verirren in die Peripherie der Welt, bis dieser, aus der Entgleisung durch das Gefühl in den dionysischen Rausch wieder zur Ordnung erweckt und zurückgeführt, die ganze Herrlichkeit der göttlichen Ordnung des Kosmos offenbart. —

Harmlos und heiter reitet Kohlhaas wie so oft mit einer Koppel junger Pferde zum Markte nach Leipzig. An der sächsischen Grenze, im Hofe der Tronkenburg, wird er angehalten: nicht nur des neu-eingeführten Zolles wegen. Man hat auf zwei glänzende Rappen unter seinen Rossen ein Auge geworfen, möchte sie gerne und kann

sie nicht bezahlen. Man spiegelt ihm Paßschwierigkeiten vor und erreicht, daß er die Rappen mit seinem Knecht Herse als Pfand zurückläßt, bis er sich den Paß in der Landeshauptstadt verschafft habe. Die Paßgeschichte ist ein Märchen. Brutale Gewalt hat es ihm vorgespiegelt um in den Besitz der Rappen zu kommen. Bei seiner Rückkehr findet er statt seiner zwei glatten und wohlgenährten Rappen ein paar dürre, abgehärmte Mähren vor; der Knecht aber ist verjagt. Ein „Gefühl von der allgemeinen Not der Welt“ hatte Kohlhaas auf seiner Rückkehr zur Tronkenburg schon begleitet, aber sein „Rechtgefühl, das einer Goldwage gleicht“, wankt noch, als er selbst zu allem Unrecht hin noch die unerhörtesten Beschimpfungen erdulden muß. Kohlhaas will erst den Herse hören, denn sein „mit der gebrechlichen Einrichtung der Welt schon bekanntes Gefühl“ sagt ihm, daß sich die Menschen im Ganzen mit ihren Leidenschaften und Schwächen die Wage halten, und wenn den Knecht nur ein wenig die Schuld an den Vorgängen trifft, will er alles auf seine Rechnung nehmen. Sollte es aber das Werk bewußter Bosheit des Junkers und seiner Leute sein, so weiß er auch, daß er „mit seinen Kräften der Welt in der Pflicht verfallen sei, sich Genugtuung für die erlittene Kränkung und Sicherheit für zukünftige seinen Mitbürgern zu verschaffen“.

Beim Verhör des Herse sucht Kohlhaas „seine Verwirrung zu verbergen“, das „Herz quillt ihm empor“, die kalte, berechnete Bosheit des Gegners hat seine Leidenschaft geweckt. Aber noch einmal beherrscht er sich und hat die Freude, von Lisbeth, seinem Weibe, der seinen Wage seines Gewissens, aus voller Seele bestärkt zu werden in der Einsicht, „daß es ein Werk Gottes wäre, Unordnungen, gleich diesen, Einhalt zu tun“. So bringt Kohlhaas seine Klage gegen den Junker Wenzel von Tronka vor das Gericht zu Dresden.

Hier aber geschieht ein Neues, noch Unerhörteres: man weist Kohlhaasens Klage ab, weil es heißt, „daß der Junker Wenzel von Tronka mit zwei Jungherren, Hinz und Kunz von Tronka, verwandt sei, deren einer, bei der Person des Herrn, Mundschenk, der andere gar Kämmerer sei.“ Einmal kann der Teufel am Werke sein. Noch einmal versucht Kohlhaas, diesmal über seine brandenburgische Obrigkeit, sich Recht zu verschaffen. Wieder ist ein Vetter Wenzels im Spiele. Man schilt Kohlhaasen einen „unnützen Quärlanten“. Da bricht der Damm in seiner Brust. Fürchterlich brennt die lang ge-

bändigte Leidenschaft in ihm auf: „mitten durch den Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken, zuckte die innerliche Zufriedenheit empor, seine eigne Brust nunmehr in Ordnung zu sehen.“ „Seine Seele ist auf große Dinge gestellt“, ein gewaltiger Plan wächst in seinem Kopfe. Was schert ihn jetzt Weib, was schert ihn Kind, wo es gilt die verhöhnte Gerechtigkeit in der Welt wieder einzusetzen? Kohlhaas ist ein anderer geworden. Die Dämonen seiner Brust sind aufgewacht, eine ungeheure Vision von seiner Sendung und Berufung hält ihn im Bann: er muß durch seine Faust die verrottete Welt wieder in Zucht und Ordnung bringen! Er ruft einen befreundeten Amtmann zu sich, verkauft ihm Haus und Hof in Pausch und Bogen, und will Weib und Kinder nach Schwerin zur Muhme schicken um ganz freie Hand zu haben. Lisbeth, sein Weib, ist zu Tode erschrocken. Sie allein weiß, was sich in dieser Brust bereitet, sie hat es lange geahnt, sie hat es gewußt: einmal mußte es kommen! Zitternd an Leib und Seele fällt sie vor dem furchtbaren Manne, ihr Jüngstes an der Brust, in die Kniee: „Wie? . . . Ich soll nach Schwerin gehen? Über die Grenze mit den Kindern, zu meiner Muhme nach Schwerin?“ Das Entsetzen erstickt ihr die Sprache. „O! ich verstehe dich! . . . Du brauchst jetzt nichts mehr, als Waffen und Pferde; alles andere kann nehmen, wer will!“ Ein stummer Kampf der Liebe des Weibes spielt sich ab mit den Dämonen in Kohlhaasens Brust. Sie hat einen rettenden Gedanken: sie selber will zum Landesherrn nach Berlin um ihm persönlich die Bittschrift um Gerechtigkeit zu überreichen. Denn dieser Herr ist gerecht, weiß auch Kohlhaas. Und Lisbeth geht — um als Sterbende wiederzukommen. In der Angst ihres liebenden Herzens ist sie zu ungestüm gewesen im Anblick des Kurfürsten, ihre Bittschrift anzubringen, eine allzu dienst-eifrige Wache hat sie durch den Stoß mit dem Schaft einer Lanze auf die Brust schwer getroffen. Sterbend kann sie, die dem Manne alles geopfert, um ihrer Liebe und der Kinder willen, von Kohlhaas fordern, was sich, zu ihrem eigenen Unglück, die Lebende in dienender Unterwerfung nicht zu verlangen getraut hat: „Vergib deinen Feinden; tue wohl auch denen, die dich hassen.“ Hier, wo Gott selbst durch das Weib spricht, sollte Kohlhaas erwachen. Aber der Wahn der Rache und Vergeltung hat ihn schon umstrickt. Sein Gefühl verwirrt sich im Anblick der Toten, der Schmerz um den Verlust des Weibes nährt die aufzüngelnde Flamme des Hasses, und aus dem Recht-

gefühl ist der wild hinrasende Geist der Vergeltung geworden. Wie eine Fürstin läßt er Lisbeth begraben, denn er fühlt sich jetzt als ein Fürst des Rechtes mitten in der Welt des Verderbens. Dann faßt er einen „Rechtschluß, in welchem er den Junker Wenzel von Tronka, kraft der ihm angeborenen Macht, verdammt, die Rappen, die er ihm abgenommen, und auf den Feldern zu Grunde gerichtet, binnen drei Tagen nach Sicht, nach Kohlhaasenbrück zu führen, und in Person in seinen Ställen dick zu füttern“.

Der Junker erscheint nicht. So beginnt Kohlhaas seinen Gerichts- und Rachezug. Wie „ein Engel des Gerichts“ bricht er nächtlich in die Tronkenburg ein. Die Burg geht in Flammen auf, während „unter dem Jubel Hersens, aus den offenen Fenstern der Voigtei, die Leichen des Schloßvoigts und Verwalters, mit Weib und Kindern“, herabfliegen. Aber der Junker ist nicht zu finden. Ins Fräuleinstift zu Erlabrunn, wo Wenzels Tante Antonia von Tronka Äbtissin ist, soll er sich geflüchtet haben. Unter Blitz und Donner und Sackelschein zieht Kohlhaas im Klosterhof ein. Die Äbtissin tritt ihm, „das silberne Bildnis des Gekreuzigten in der Hand, bleich wie Linnenzeug,“ mit allen ihren Jungfrauen entgegen und wirft sich vor ihm nieder. Wo der Junker Wenzel von Tronka sei? fragt Kohlhaas in fürchterlichem Tone. „In Wittenberg, Kohlhaas, würdiger Mann!“ tönt es ihm mit schwacher Stimme entgegen, „fürchte Gott und tue kein Unrecht!“ Ein Blitzstrahl fährt dicht neben dem Mordbrenner zur Erde, ein Regenguß verlöscht die Sackeln, und „in die Hölle unbefriedigter Rache zurückgeschleudert“, bricht der Unglückliche auf gen Wittenberg.

Jetzt ist der Wahn in Kohlhaas hemmungslos entfesselt. Wie die Geißel Gottes zieht er durchs Land, erläßt Mandat auf Mandat an das Volk wider den Junker, erklärt sich als „einen Reichs- und Weltfreien, Gott allein unterworfenen Herrn“, und fordert „jeden guten Christen . . . unter Angelobung eines Handgelds und anderer kriegerischer Vorteile auf, seine Sache gegen den Junker Wenzel von Tronka, als den allgemeinen Feind aller Christen, zu ergreifen.“ Ohne den Entschluß der Bürgerschaft erst abzuwarten, steckt er Wittenberg dreimal in Brand. Dreimal zieht man gegen ihn aus und kehrt dreimal geschlagen zurück. Als eine ungeheure Schreckgestalt erscheint er nun vor der Phantasie der geängstigten Bürger, da er in einem neuen Mandat sich „einen Statthalter Michaels, des Erz-

engels“ nennt, „der gekommen sei, an allen, die in dieser Streitsache des Junkers Partei ergreifen würden, mit Feuer und Schwert die Arglist, in welcher die ganze Welt versunken sei, zu bestrafen.“ Das Volk aber ruft er auf „sich, zur Errichtung einer besseren Ordnung der Dinge, an ihn anzuschließen“. Kohlhaas hat die Sackel der Rebellion entzündet, mächtig wächst sein Anhang von Abenteurern und lichtscheuem Gesindel. Das Volk selbst, die Geschichte durchschauend, ergreift Partei für ihn und wütet gegen den Junker. Die Obrigkeit vermag den erbärmlichen Wenzel nicht mehr zu schützen. Man bringt ihn zum Scheine in einem verdeckten Wagen nach Leipzig in die Pleißenburg. Aber schon ist Kohlhaas vor Leipzig und steckt auch diese Stadt in Brand, die Herausgabe des Junkers fordernd. Alle Mittel weltlicher Macht scheinen zu versagen, der Staat selbst ist bedroht in der allgemeinen Verwirrung.

Da greift Luther, der Gottesmann, ein, um das Gewissen des Mordbrenners zu wecken. Er läßt ein Plakat in den Dörfern und Städten Sachsens ankleben: „Kohlhaas, der du dich gesandt zu sein vorgibst, das Schwert der Gerechtigkeit zu handhaben, was unterfängst du dich, Vermessener, im Wahnsinn stockblinder Leidenschaft, du, den Ungerechtigkeit selbst, vom Wirbel bis zur Sohle, erfüllt? ... Wie kannst du sagen, daß dir dein Recht verweigert worden ist, du, dessen grimmige Brust, vom Kitzel schnöder Selbstsuche gereizt, nach den ersten, leichtfertigen Versuchen, die dir gescheitert, die Bemühung gänzlich ausgegeben hat, es dir zu verschaffen? Ist eine Bank voll Gerichtsdienern und Schergen, die einen Brief, der gebracht wird, unterschlagen, oder ein Erkenntnis, das sie abliefern sollen, zurückhalten, deine Obrigkeit? Und muß ich dir sagen, Gottvergessener, daß deine Obrigkeit von deiner Sache nichts weiß — was sag' ich? daß der Landesherr, gegen den du dich auflehnt, auch deinen Namen nicht kennt, dergestalt, daß, wenn dereinst du vor Gottes Thron trittst, in der Meinung, ihn anzuklagen, er, heiteren Antlitzes, wird sprechen können: diesem Mann, Herr, tat ich kein Unrecht, denn sein Dasein ist meiner Seele fremd? Das Schwert, wisse, das du führst, ist das Schwert des Raubes und der Mordlust, ein Rebell bist du und kein Krieger des gerechten Gottes, und dein Ziel auf Erden ist Rad und Galgen, und jenseits die Verdammnis, die über die Missetat und die Gottlosigkeit verhängt ist.“

Eben kommt Kohlhaas vom Richtplatz zurück, wo er zwei seiner

Leute wegen eigenmächtiger Plünderungen hat aufknüpfen lassen — denn der Roßhändler hält strenge Zucht unter seinem Haufen — als er das Plakat erblickt. Wie der Blitz vom Himmel trifft ihn Luthers Wort. Mit einem Schlage ist der Wahn gewichen, und Kohlhaas steht da, entwaffnet in seiner ganzen Verderblichkeit.

Nun gibt es nur eines noch: auf zu Luther! Denn alles stürzt um Kohlhaas zusammen. In der Nacht schleicht er sich wie ein Dieb zum Wecker seines Gewissens. „Weiche fern hinweg! dein Odem ist Pest und deine Nähe Verderben!“ ruft Luther ihm bei seinem Anblick entgegen. Kohlhaas beginnt zu sprechen. Er glaubt sich hinausgestoßen aus der Gemeinschaft der Menschen zu den Wilden der Einöde, weil ihm der Schutz der Gesetze versagt ist. Luther sieht den Irrwahn des Besessenen in ihm walten und tritt ein für den Landesherrn: „Wenn Staatsdiener hinter seinem Rücken Prozesse unterschlagen, oder sonst seines geheiligten Namens, in seiner Unwissenheit, spotten; wer anders als Gott darf ihn wegen der Wahl solcher Diener zur Rechenschaft ziehen, und bist du, gottverdammter und entseßlicher Mensch, befugt, ihn deshalb zu richten?“ Bezwungen durch die Autorität Luthers ist Kohlhaas bereit sich dem Gang des Gerichtes zu unterwerfen, wenn auch ihm Sühne geleistet wird. Jetzt, wo die irdische Gerechtigkeit wieder gelten soll, muß auch die ewige regieren, und Kohlhaas bittet Luthern, „seine Beichte zu empfangen und ihm . . . die Wohlthat des heiligen Sakraments zu erteilen“. Hier aber tut sich eine Kluft zwischen den beiden Männern auf: Luther, den „die troßige Stellung, die dieser seltsame Mensch im Staat einnimmt,“ verdrießt, ist der Ansicht: „Doch hättest du nicht, alles wohl erwogen, besser getan, du hättest, um deines Erlösers willen, dem Junker vergeben, die Rappen, dürr und abgehärmt, wie sie waren, bei der Hand genommen, dich aufgesetzt und zur Dickfütterung in deinen Stall nach Kohlhaasenbrück heimgeritten? . . . Der Herr, dessen Leib du begehrst, vergab seinem Feind.“ In der Einsicht, daß das Kohlhaasen geschahene Unrecht durch des Roßhändlers ungeheuren Wahn und Racherausch sich nur wachsend ins Ungeheure und Grenzenlose vermehren mußte, hatte Luther von Kohlhaas den völligen Verzicht auf irdische Gerechtigkeit und Sühne gefordert, damit die ewige nicht zu Schaden kommen sollte. Kohlhaas aber hat in seiner Leidenschaft nur das Richtige ungeheuer übertrieben: es ist ein anderes, dem Junker zu ver-

geben um des Erlösers willen, ein anderes, zu verlangen, daß auch er sich dem Gesetze der Gemeinschaft, des Staates und des allgemeinen Rechtes unterwerfe, gerade um der göttlichen Weltordnung willen. Nicht für sich also, um seinem Eigenwillen zu genügen, fordert Kohlhaas jetzt, nach seiner Erweckung vom Wahne, die Sühne des Junkers, sondern um die auch von ihm besleckte Gerechtigkeit wieder einzusehen, damit auch auf Erden das Gesetz und der Wille Gottes walten, nicht nur im Himmel. Luther trennt die beiden Welten, weil er in der irdischen Wirklichkeit ihre Übereinstimmung nicht finden kann, Kohlhaas aber besteht auf ihrer Übereinstimmung, denn die Kausalität des Irdischen darf keine andere sein als die des Ewigen, wenn ein Gott ist, der die Welt erschaffen hat. Das will Kohlhaas sagen mit den Worten: „der Herr auch vergab allen seinen Feinden nicht.“ Denn der Rohhändler, der Mann aus dem Volke, ist kein Gelehrter, daß er die Begriffe mit dem Verstande teilen könnte, aber sicher sieht er die Wahrheit nach der Erweckung aus dem Wahne, aus dem Racherausche, in seinem „Rechtgefühl“. Ein ungeheures Mißverstehen trennt die beiden Männer. Hier ist der Höhepunkt der Tragödie Kohlhaasens. Und so kann Kohlhaas „der Wohltat, versöhnt zu werden, . . . nicht teilhaftig werden.“ Kohlhaasens Schuld besteht nicht in seiner gerechten Forderung der Sühne des Junkers um der verletzten Gerechtigkeit willen, sondern nur in seiner Willkür sich selbst Gerechtigkeit zu verschaffen. Luther aber hat, getreu seiner schroffen dualistischen Weltanschauung, aus dem Gesichtspunkt der Ewigkeit alles am Kohlhaas verworfen. So geht Kohlhaas, unveröhnt, durch die Autorität Luthers aber bestimmt, in seinem Herzen verzweifelt, gebrochen: „Kohlhaas legte, mit dem Ausdruck schmerzlicher Empfindung, seine beiden Hände auf die Brust, folgte dem Mann, der ihm die Treppe hinunter leuchtete, und verschwand.“

Dem Heiland, so glaubt Luther, kann Kohlhaas nicht versöhnt werden, vor der irdischen Gerechtigkeit aber will er ihm Gehör verschaffen. „Die öffentliche Meinung“ ist auf des Rohhändlers Seite, und so ist der Staat bedroht, wenn man die Stimme der Gerechtigkeit nicht hört und der Korruption in den regierenden Gliedern nicht steuert. Diese Gedanken trägt Luther in einem Sendschreiben dem Kurfürsten vor und verlangt Amnestie für Kohlhaas, damit endlich an die Stelle des Chaos die Ordnung trete. Denn „auf gewisse

Weise“ sei Kohlhaas durch das ihm geschehene Unrecht „außer der Staatsverbindung gesetzt worden“, weshalb man ihn „mehr als eine fremde, in das Land gefallene Macht, wozu er sich auch, da er ein Ausländer sei, gewissermaßen qualifiziere, als einen Rebellen, der sich gegen den Thron auflehne, betrachten müsse“.

Die heimliche, heimtückische und deshalb um so gefährlichere Revolution von oben ist durch den Fall Kohlhaas nur offenbar geworden. Jetzt sehen die Leiter des Staates die ganze Gemeinschaft in Gefahr, und sie treten im Staatsrat zusammen. Hier zeigt sich ihre ganze Ohnmacht. Persönliche Willkür, Eigensucht, Privatinteressen verhindern überall den wahren Dienst an der Ordnung, Reibungen und Gehässigkeiten der Herren untereinander schwächen und unterhöhlen die staatliche Macht, und die Regierung muß vor Kohlhaas und der Stimme des Volkes kapitulieren. Der Kurfürst erläßt ein Schreiben an Kohlhaas, worin er ihm, mit besonderer Rücksicht auf die Sprache Luthers, freies Geleit nach Dresden, und für den Fall, daß er mit seiner Klage, der Rappen wegen, Recht bekommen sollte, völlige Amnestie für alle bis dahin begangenen Gewalttätigkeiten verspricht.

Kohlhaas kommt nach Dresden. Jetzt, nachdem der Wahn von ihm gewichen, ist er wieder der einfache Roßtäuscher, der Mann aus dem Volke, der die Schliche und Ränke der Herren nicht kennt, die ihn jetzt erwarten. Dazu aber kommt der Bruch in seiner Seele, die furchtbare Last seines Schuldbewußtseins, und das ist das Schlimmere, denn Kohlhaas ist jetzt ein innerlich gebrochener Mann. Alles, was ihn an Intrigen und Lügenneken erwarten mag, ist nichts gegen die metaphysische Qual seiner Seele.

Nun erscheint auch sein Gegner, der Junker Wenzel von Tronka, in Dresden. Aber nicht ihn hat Kohlhaas mehr zu fürchten, sondern des Junkers Vettern und Freunde, die ganze Schranzensippe am Hofe um den Kurfürsten. Kohlhaas ist zur Untätigkeit verdammt, indessen die anderen jetzt erst ihre ganze Bosheit spielen lassen können. Was aber viel verhängnisvoller ist: der einmal von Kohlhaas in seinem Wahne entfachte Geist der Rebellion im Volke hat um sich gegriffen, als wären die Dämonen, die ihn besessen hatten, bei Luthers Weckruf von ihm gewichen und in die Masse gefahren. „Die Nachricht, daß der Würgengel da sei, der die Volksbedrucker mit Feuer und Schwert verfolge, hatte ganz Dresden, Stadt und Vorstadt, auf

die Beine gebracht.“ Auf dem Marktplatz zu Dresden, unmittelbar vor dem kurfürstlichen Schlosse, geschieht nun erst, was Kohlhaas ins Verderben stößt. Die seit dem Brande der Tronkenburg verschwunden gewesenen Rappen, von Wenzel als „Erb-, Lehns- und Gerichtsherr“ gesucht, tauchen auf: der Abdecker von Döbbeln führt sie, dürr und wankend, an die Runge seines Karrens gebunden, auf den Markt der Stadt. Der Haufen von Menschen, den das Schauspiel herbeigezogen hat, bricht in höhnisches Gelächter aus, während Wenzel schlotternd neben dem stolzen, ordengeschmückten Kämmerer steht, der ihn mit wütenden Blicken durchbohrt. Man schreit aus der Menge, „daß die Pferde schon, um derenthalben der Staat wanke, an den Schinder gekommen wären!“ Kohlhaas wird gerufen, damit er die Identität der Rappen feststelle, denn der Junker in seiner Erbärmlichkeit verleugnet sie. Schlicht und gedemüthigt durch das, was er angestiftet, erscheint Kohlhaas und erkennt seine Rappen. Und als er wieder verschwunden ist, spielt sich, von der Leidenschaft des Volkes sowohl wie des stolzen Kämmerers heraufbeschworen, eine höchst unwürdige und gefährliche Szene ab: offene Rebellion dicht vor dem kurfürstlichen Schlosse! Der Kämmerer wird von der rasenden Menge zu Boden geworfen und geschlagen. Jetzt hat das Verhängnis für Kohlhaas, das er selber heraufbeschworen, den Höhepunkt erreicht. Die ungeheure Gefahr, in der der ganze Staat schwebt, ist allen sichtbar geworden: denn die staatliche Autorität selbst kann im nächsten Augenblick wie der Kämmerer mit Füßen getreten werden. Der Unwille „auch der Gemäßigtern und Besseren“ richtet sich gegen Kohlhaas als die eigentliche Ursache des öffentlichen Ärgernisses. Es entsteht „eine dem Ausgang seiner Streitsache höchst gefährliche Stimmung im Lande“. Jetzt erst treten seine Gegner immer siegesicherer auf. Mit tausend offenen und verborgenen Vorwänden, Ausflüchten und Hezereien wissen sie den Prozeß zu hintertreiben und die Stimmung gegen Kohlhaas zu schüren, besonders am Hofe und beim Kurfürsten selber. Und während Kohlhaas, müde und mürbe geworden, dem Lauf der Dinge immer stumpfer gegenüberzustehen beginnt, wächst nun aus den Reihen seiner einstigen Anhänger ein neuer und der gefährlichste Feind auf: der durch Kohlhaasens eiserne Strenge mühsam zusammengehaltene Haufen hat sich zur wilden Räuber- und Mörderbande entwickelt. Johann Nagelschmidt, Kohlhaasens früherer Knecht, ist ihr Anführer. Er erklärt sich in Kohl-

haasen nachgeahmten Mandaten als „einen Statthalter des Kohlhaas“ und seinen Mordbrennerhaufen „als einen zur bloßen Ehre Gottes aufgestandenen Kriegshaufen, bestimmt, über die Befolgung der ihnen vom Kurfürsten angelobten Amnestie zu wachen“. Obwohl Kohlhaas als Todfeind von Nagelschmidt geschieden ist, weil er ihn „wegen auf dem platten Lande verübter Notzucht und anderer Schelmereien kurz vor der Auflösung des Hauses hatte hängen lassen wollen“, und sich zuerst mit Entrüstung gegen Nagelschmidt wendet, läßt er sich noch einmal mit ihm ein, wenn auch nur um ihn als Werkzeug für seinen Fluchtplan zu benutzen. Kohlhaas sieht jetzt keine Rettung mehr für sich, der Prozeß wird niemals stattfinden und die Gegner, den Schein für sich ausnützend, ihn dem Henker überliefern. Sehend-blind geht er in seiner stummen Verzweiflung in die Falle, die ihm seine Feinde in einem Boten Nagelschmidts stellen. Zum Hypochonder geworden, jagt er sich selbst in den Abgrund, den Augenschein gegen sich selber kehrend. Denn auch an das Gelingen des Fluchtplanes mit Hilfe Nagelschmidts kann er nun nicht mehr glauben. So wird Kohlhaas verurteilt „mit glühenden Zangen von Schinderknechten gekniffen, gevierteilt, und sein Körper, zwischen Rad und Galgen, verbrannt zu werden“.

Aber so ruhmlos und gemein, wie die verworfenen Feinde es wollen, darf das Ende des Kohlhaas nicht sein. Seine Geschichte ist keine Privattragödie mehr. Das ganze Volk hat das größte Interesse daran, daß hier Recht gesprochen werde. Der Kurfürst von Brandenburg tritt auf als sein Landesherr um Kohlhaas „aus den Händen der Übermacht und Willkür . . . in einer bei der kurfürstlichen Staatskanzlei zu Dresden eingereichten Note als brandenburgischen Untertan zu reklamieren“. Nun benutzen die Gegner die von Luther in seinem Schreiben an den sächsischen Kurfürsten vertretene Anschauung, daß Kohlhaas in gewissem Sinne als eine fremde, in das Land gefallene Macht zu betrachten sei, um das ihm vom sächsischen Kurfürsten gegebene Versprechen der Amnestie zu umgehen und ihn beim Kaiser in Wien wegen Landfriedensbruches anzuklagen. So wird aus der öffentlichen Angelegenheit eine staatsrechtliche und hochpolitische, und der arme Roßtäuscher findet nach all seinen Verirrungen und Leiden die Genugtuung, die ihm gebührt, wie er die seinige zu geben bereit ist. Kohlhaas muß büßen dafür, daß er „die gebrechliche Einrichtung der Welt“, d. h. die seiner eigenen Men-

schonbrust, übersehen und die Schranken der Wirklichkeit übersprungen hat im Wahne, das Reich des vollendeten Rechtthuns durch seine eigene Kraft heraufführen zu können. So kommt „der verhängnisvolle (historische) Montag nach Palmarum (22. März 1540), an welchem er die Welt, wegen des allzuraschen Versuchs, sich selbst in ihr Recht verschaffen zu wollen, versöhnen soll“. Kohlhaas ist im Begriffe seine irdische Rechnung zu begleichen um für die Ewigkeit gerüstet zu sein. So kann ihm auch Luther sein Recht nicht mehr versagen. Kohlhaas hat „die Genugthuung, den Theologen Jakob Freising, als einen Abgesandten Doktor Luthers, mit einem eigenen, ohne Zweifel sehr merkwürdigen Brief, der aber verloren gegangen ist, in sein Gefängnis treten zu sehen, und von diesem geistlichen Herrn in Gegenwart zweier brandenburgischen Dechanten, die ihm an die Hand gingen, die Wohltat der heiligen Kommunion zu empfangen“. Kohlhaas siegt, indem er sein Verbrechen sühnt. Nun sind die Großen der Erde Zeugen seiner Sühne, durch die erst seine Größe offenkundig wird. Und jetzt darf Kohlhaas eingehen in die Gefilde, wo kein Streit mehr ist, als der, der er auf Erden nicht sein konnte wegen der allgemeinen gebrechlichen Einrichtung der Welt. Seine beiden wiederhergestellten, „von Wohlsein glänzenden, die Erde mit ihren Hufen stampfenden Rappen“ mustert er noch einmal, klopft ihren feisten Hals und schenkt sie seinen beiden Söhnen Heinrich und Leopold. Dann legt er sein Haupt auf den Block. Der Kurfürst aber ehrt in seinen Söhnen den Geist ihres großen, in seiner Größe einst so verirrten Vaters, und schlägt sie zu Ritttern. —

Von dem Augenblick an, wo der Kurfürst von Brandenburg Kohlhaasen als brandenburgischen Untertan reklamiert und die Streit-sache des Kohlhaas zu einer weltbewegenden Angelegenheit erhoben wird, hat Kleist eine neue Geschichte in seine Dichtung eingeflochten: die Kapsel- und Zettelgeschichte mit dem Rachemotiv des Kohlhaas am sächsischen Kurfürsten. So wiederholt sich innerhalb der Kohlhaasdichtung genau dieselbe Entwicklung, wie in der Dramen- und in der Novellenreihe: die Öffnung der jenseitigen Welt und ihre Spaltung in die dämonische der Rache und in die himmlische des Wunders, der Versöhnung und Erlösung. Damit ist notwendig auf die Entwicklungs-geschichte der Kohlhaasdichtung hingewiesen!

Der historische Hans Kohlhaase ist ein ursprünglich biederer Kaufmann, dem auf der Straße zwischen Wittenberg und Leipzig seine

Pferde genommen werden. Im Kampfe mit gewissenloser Justiz und junkerlicher Brutalität in einer Zeit allgemeiner Unsicherheit greift er zur Selbsthilfe und wird zum Räuber und Mordbrenner. Als Kleist die Idee aufnahm, stand er im Zeichen des „Erdbebens in Chili“ und des „Robert Guiskard“. Der Usurpationsgedanke war aus dem Protest des Blutes gegen die Schranken des Gesetzes entstanden und zur religiösen Frage erhoben. Aus der Verachtung aller irdischen Bindung, der in ihr liegenden Hnbris und dem der Hnbris folgenden Untergange war die Erlösungssehnsucht aufgeblüht als ein schöner titanischer Traum vom Rousseauschen Paradiese, mit dem Urvolk, seiner idealen Gemeinschaft, dem Staate vollendeten Rechtens. Den Schwärmergeist Rousseaus mit seinem Welterlösungswahne sah Kleist auch im Sohne des 16. Jahrhunderts, und so wurde die rechtliche Seite der Rousseauschen Träume ihm zum dramatischen Vorwurf: Kohlhaas wiederholt im Kampfe mit Willkür und Gesetzesverhöhnung aus der Sehnsucht nach der Verwirklichung des absoluten Gesetzes den Todeszug Guiskards um erwachend zu erkennen, daß er gerade das Gesetz vernichten und die wahre Weltordnung korrigieren wollte, als er seine Willkür an ihre Stelle setzte. Aus dieser Vision ist in den Jahren 1805/06 die erste Fassung der Kohlhaasdichtung entstanden. Kohlhaas war die Zwischenstufe vom „Guiskard“ zu „Penthesilea“. Die Figur des Rosttäuschers beherrschte Kleists Gesicht: der Räuber und Mordbrenner aus Rechtgefühl, ins Gigantische gezeichnet. Das Milieu diente nur zur Monumentalisierung. Der dionysische Rausch des Heidenkindes Penthesilea wirkte sich durch Kohlhaas innerhalb der christlichen Welt aus wie im „Robert Guiskard“. Es war ein Rückfall wie im „Guiskard“ aus dem Christentum ins Heidentum. Der christliche Dionysier konnte nur ein Schwärmer sein. Deshalb wurde Kohlhaas im religiösen Wahne zum Verbrecher. Das war die neue Vision gegenüber dem „Guiskard“. Und als vermeintlicher Statthalter des Erzengels hieß Kohlhaas „Michael“. Hier lag die ungeheure Verirrung des Schwärmers in einem Worte angedeutet: in seinem „Rechtgefühl“ ursprünglich die göttliche Gerechtigkeit erkennend, hatte Kohlhaas sich aus der Überhebung des Tugendstolzen an Gottes Stelle gesetzt und war zum gefallenem Engel, dem Gegenbild Michaels geworden: Luzifer.

Als Schwärmer erlebte Kohlhaas nun die Tragödie Penthesileas. Aber Penthesilea war mehr, und sie löste den Kohlhaas ab,

weil Kleist hier erst noch den Weg zu finden hatte. Als wirkliches Heidenkind, als mythisch gesehene Urgewalt der Natur, das Urbild des Schöpfers in sich bergend, vollzieht Penthesilea im dionysischen Todeszuge das Werk der Erlösung: im Zwange höchsten Müßens, erfüllt und geführt vom göttlichen Geiste in der Maske des Naturgottes. Im Tode erwacht sie aus dem Heidentum zum Christentum. Kohlhaas aber fällt als Schwärmer aus der bereits bestehenden und erkannten Weltordnung des Christentums, er macht den umgekehrten Weg wie Penthesilea. So muß er aus seinem heidnischen Rache= rausche, auf seinem dionysischen Todeszuge erweckt werden durch den Ruf Gottes an ihn im wahren Stellvertreter Gottes auf Erden, in Luther. Luther also ist der Erwecker Kohlhaasens, wie es für Guis= kard die Pest, für Penthesilea aber der Liebes=, Sühne= und Erlösungstod ist. Bei Luthers Anruf brach in der ersten Fassung Kohlhaas zusammen und ging dem Gerichte entgegen, wobei der historische Nagelschmidt wohl die entscheidende Rolle spielte.

Erst durch die Penthesileatragödie reifte in Kleist die Erkenntnis der gewaltigen metaphysischen Wandlung im Geiste des Christen= tums. Rousseaus Paradiesestraum war überwunden. Die „Marquise von O . . .“ mit dem christlichen Geseze der Ehe war die erste Stufe des neuen Weges. Der Ruf Luthers wurde zum Höhe=, Wende= und Wandlungspunkt der Tragödie Kohlhaasens, wie der Tod Penthe= sileas ihre Wandlung zum ewigen Leben. Durch Luther sprach der christliche Gott zum Schwärmer und erweckte ihn zur Unterwerfung unter den göttlichen Willen. Deshalb steigerte Kleist die Bedeutung dieses Momentes durch Vorstufen. Zum Rechtsmoment trat die psycho= logische Motivierung der Verrückung Kohlhaasens durch den Ver= lust seines Weibes, des guten Geistes seiner Seele. So fügte Kleist die Amtmannsgeschichte mit dem Opfertod Lisbeths ein und dem ersten Ruf des Himmels an Kohlhaas durch die Sterbende: „Vergib deinen Feinden; tue wohl auch denen, die dich hassen.“ Der Schwärmer stand bloß als sittlich ungeheuer verirrte Persönlichkeit, das Jen= seits sprach warnend zu ihm schon vor Beginn seines Rachezuges. So trat die Paradoxie seiner Rechtschaffenheit und Entseßlichkeit zu= gleich erst hervor auf dem Welthintergrunde der christlichen Meta= physik. Mit der Öffnung der Form und der Vertiefung der Per= spektive trug Kleist gleichsam die Lichter auf seinem Kolossalgemälde auf. Die Furchtbarkeit des Wahnes wirkte sich aus in den Greueln

auf der Tronkenburg und in den Brandtaten in Wittenberg und Leipzig. Kleist umspannte die heidnische Sphäre der „Penthesilea“ und die christliche des „Käthchens von Heilbronn“. Im „Käthchen von Heilbronn“ ist dieselbe Häufung der barocken Formen, die sich dann im „Zweikampf“ förmlich in Kaskaden überschlägt und durch Übertragung auf die seelischen Kämpfe ans Lächerliche streift.

In der Dresdener Zeit reifte der Dichter unter dem Einfluß Adam Müllers zur vollen Erkenntnis des politischen Lebens und der historischen Wirklichkeit. Das Geheimnis und Wunder „Volk“ ergriff ihn durch das Herz des patriotischen Dichters. Jetzt rückte neben der Monumentalgestalt des Schwärmers auf dem Hintergrunde der brennenden Dörfer und Städte die Masse des Volkes auf. Das Jahrhundert Kohlhaasens mit seinen religiösen, politischen und rechtlichen Erschütterungen war in Bewegung. Luther bekam die seiner religiösen entsprechende politische Bedeutung, und das Interesse des Volkes entschied. Kohlhaas rief im Namen Gottes das Volk auf zur Errichtung einer besseren Ordnung der Dinge. Nun mußte die Regierung Amnestie versprechen nicht um Kohlhaasens, sondern um der öffentlichen Meinung willen. Es war die Zeit des „Käthchens von Heilbronn“ und der „Hermannsschlacht“. Im Juniheft des „Phoebus“ 1808 erschien das „Kohlhaasfragment“ als erste Ankündigung nur, als Auftakt und Zeichen neuer und gesteigerter Arbeit des Dichters an dem großen Vorwurf.

Mit der Betonung des politischen und staatsrechtlichen Momentes erschien auch die Gestalt des großen Vorbildes aus der Guiskardzeit wieder: Wallenstein, und mit ihm die politische Welt Schillers überhaupt wieder Vorläufer Wallensteins, Goethes „Götz von Berlichingen“. Der „Götz“ spielte ja schon für das „Käthchen von Heilbronn“ die bedeutende Rolle. Wie der Räuber Moor sieht sich Kohlhaas aus der Gemeinschaft der Menschen verstoßen, Götz lebt im Jahrhundert Kohlhaasens und muß wie er gegen Verrat und Tücke kämpfen. Widerwillig läßt sich Götz mit den räuberischen Bauern ein wie Wallenstein mit den Schweden, Kohlhaas mit Nagelschmidt und seinen Spießgesellen. Der Augenschein ist gegen Götz, Wallenstein ist schon wirklich verschuldet, Kohlhaas aber unselig verstrickt. Die revolutionäre Zeitenwende hat Kohlhaasens Zeitgenosse Götz mit ihm gemein, Wallenstein ist das große Individuum mit dem Bewußtsein seiner höheren Sendung durch seine Gaben von

Natur. Kleist geht in der Verflectung und Vertiefung der historischen und politischen Momente weit über „Götz“ wie über „Wallenstein“ hinaus. Auch hier ist die religiöse Perspektive entscheidend. Der Usurpator Wallenstein bricht durch die Überspannung seiner eigenen Kräfte zusammen, ja der Gedanke der Usurpation schon raubt ihm die innere Kraft und er hält sich durch seinen Sternenglauben aufrecht. Aber gerade dadurch wird er unsicher, läßt sich treiben und fällt in die selbstgeschaffenen Schlingen wie durch die Intrigen seiner Feinde. Die Überhebung schlägt um in den Selbstvernichtungstrieb des Freigeistes, der dionysische Triumphzug wird zum Todeszug, der Hypochonder jagt sich sehend-blind ins Verderben. Weil Kohlhaas vom dämonischen Geiste wie Wallenstein getrieben ist, sinkt er beim Anruf Gottes durch Luther in sich selbst zusammen. Die Dämonen sind aus ihm gefahren. Das Netz wird zugezogen. Wallensteins Bote Sefin an die Schweden wird abgefangen, Wallenstein liefert sich selber den Mördern aus; Kohlhaas schreibt sich das Todesurteil im Briefe an Nagelschmidt durch denselben Boten, den seine Feinde abgefangen und ihm gesandt haben. Die Verflectung persönlicher Intrigen der Feinde mit dem Gang der sich selbst auswirkenden Notwendigkeit ist im „Kohlhaas“ gegenüber dem „Wallenstein“ ungemein verfeinert, wie statt der Generale, Gesandten und des Heeres das Volk überhaupt erscheint. Einer Lawine gleich, die er gelöst hat, begräbt Kohlhaasen sein Verhängnis. Überall wirken die Dämonen weiter, die ihn verlassen haben, in den tausend scheinbaren Zufällen, den Leidenschaften des Volkes und den Bosheiten seiner Feinde. Es ist wirkliche Revolution um ihn, das Volk selbst ist in Bewegung, nicht nur ein Söldnerheer wie im „Wallenstein“. So ist auch die Hypochondrie, mit der Kohlhaas sich in die Hände der Feinde liefert, zur Tat der Verzweiflung gesteigert. Und mit ungemeiner Kunst ist es Kleist gelungen, die Empörung des Volkes gegen die Junker unmerklich in die Rebellion gegen das Gesetz und den Staat überzuführen.

Jetzt hat Kleist aber auch gelöst, was ihm im „Robert Guiskard“ noch nicht gelungen war: die doppelte Auswirkung der zurückliegenden Hybris. Dort sollte in der Auswicklung zugleich eine Verwicklung eingeschlossen sein, aus der tragischen Analysis eine tragische Synthesis hervorgehen, mit der Pest als dem Angelpunkt der Doppeltragödie: hier ist die Lösung gefunden durch das Auftreten

Luthers. Die Pest bedeutet ein jähes Ende durch die Naturgewalt; in Luther geschieht der Weckruf des Geistes und durch ihn die große Wende in Kohlhaas. Luther ist der Erwecker des vom dionysischen Rausche Besessenen, wie es der Große Kurfürst im „Prinzen von Homburg“ ist. So geht der dionysische Todeszug Kohlhaasens über in die Tragödie und den endlichen Sieg des Schuldbelasteten, wie der dionysische Todeszug Homburgs in seinen Triumphzug übergeht. Für beide ist die Tragödie Penthesileas die unmittelbare Vorstufe gewesen: hier die metaphysische Wandlung im Tode, im „Kohlhaas“ und im „Homburg“ der Zusammenbruch und Aufstieg innerhalb der christlichen Weltordnung selbst. Vom Moment des Zusammenbruchs an aber scheidet sich die Tragödie Kohlhaasens von der des Prinzen von Homburg. Kohlhaas ist wirklich zu tiefst in die Schuld der Welt verstrickt. Seine Hybris ist, als er zusammenbricht und zum Verzicht und zur Versöhnung bereit ist, schon im Volke aufgegangen und wirkt in Nagelschmidt und seinen Spießgesellen fort. Der Geist der Revolution, im „Prinzen von Homburg“ nur wie ein drohender Hintergrund, als dekoratives Mittel zur Verherrlichung Brandenburgs und des Geistes des preußischen Heeres verwendet, ist hier losgebrochen und unheilvoll angewachsen. So ist die Tragödie Kohlhaasens völlig real, wo die Homburgs symbolisch bleibt. Kohlhaas muß büßen, Homburg bleibt verschont. Im „Robert Guiskard“ hat Kleist den Weg vom mythisch-heidnischen zum historisch-christlichen Drama gesucht. Erst durch die Tragödie Penthesileas hat er ihn gefunden. Der „Prinz von Homburg“ birgt beides in der Form des Schicksals- und Vorsehungsdramas, „Michael Kohlhaas“ aber in der Form des Schicksalsdramas und des historisch-realen Dramas auf dem Grunde der christlichen Weltordnung. Im „Kohlhaas“ ist die Vorsehung nicht tätig durch ein Wunder, den Eingriff der leitenden Hand Gottes wie im „Käthchen von Heilbronn“ und im „Prinzen von Homburg“, sondern nur durch das göttliche reale Weltgesetz selbst. Im symbolischen Spiele des „Prinzen von Homburg“ hat Kleist die Auswirkung der Schuld und ihre notwendige Sühne umgangen. Hier ist ein ungelöster Rest geblieben, weil Kleist an Stelle der übernatürlichen, realen Welt den Somnambulismus als symbolisches Mittel verwendet. Dahinter aber versteckt sich der Freigeist, wie in der „Hermannsschlacht“ hinter dem Weltenrichter Hermann der heidnische Rachegeist. Im „Michael Kohlhaas“ ist nichts umgangen und nichts versteckt, das

tragische Problem in seiner ganzen Unerbittlichkeit und erhabenen Größe gelöst. In der Tragödie Kohlhaasens ist die göttliche Weltordnung gleichsam sichtbar gemacht, die persönliche Rechtsfrage zur Staats- und Völkerrechtsfrage erhoben, und das Grundrecht, auf dem die menschliche Gemeinschaft errichtet ist, in seiner Majestät erkannt.

Die dritte große Entwicklungsphase der Kohlhaasdichtung beginnt mit der Reklamation des Kohlhaas durch den Kurfürsten von Brandenburg. Hier wird das in der Privattragödie Kohlhaasens angelegte große staatsrechtliche, völkerrechtliche und politische Moment erst eigentlich wirksam. Nun sieht Kohlhaas seinen Traum von der Verherrlichung des Rechtes doch noch erfüllt. Aber gleichzeitig muß er erkennen, daß durch des Menschen eigene Kraft niemals das Paradies des vollendeten Rechtens auf Erden herbeigeführt werden kann: er selbst hat sich bei seinem schwärmerischen Versuche in die tiefste Schuld verstrickt. Durch die Geschehnisse in Dresden ist diese letzte Phase vorbereitet. Hier ist aber auch gleichzeitig ein neues Moment aufgetaucht, das ursprünglich nirgends angelegt war und das zu einer eigenen doppelsinnigen, mit der Tragödie Kohlhaasens allerdings ungemein kunstvoll verknüpften Geschichte geführt hat, ja aus der Entwicklung der Tragödie wie von selbst hervorgegangen ist: die Kapsel- und Zettelgeschichte mit der Rache Kohlhaasens am sächsischen Kurfürsten.

Der Haß Kohlhaasens gegen den Junker Wenzel von Tronka war von Anfang an weniger gegen dessen Person gerichtet als gegen ein Dahinterliegendes, Metaphysisches: dem Unrecht überhaupt in der Welt galt Kohlhaasens Leidenschaft, die Leidenschaft einer großen, aber verzerrten Natur. So war er in heiliger Entrüstung auf Gottes Seite getreten, aber auf einmal aus seinen Grenzen geraten und in der „Verrückung“ zum Verbrecher geworden. Luther hatte ihm das Ungeheure zum Bewußtsein gebracht, aber den eigentlichen metaphysischen treibenden Grund in dieser grandiosen Leidenschaft nicht erkannt: daß hier nur eine wahrhaft göttliche Erleuchtung durch die Verirrung ihres Trägers entstellt war und in ihr Gegenteil verkehrt schien. Die Dresdener Vorgänge aber bestätigten nur die Einsicht Kohlhaasens: hinter dem Junker Wenzel von Tronka war ein ganzes System von Schlechtigkeit und Verkommenheit verborgen, und das gerade hatte die Leidenschaft des in seiner Einsicht sich allein wissenden Kohlhaas hervorgetrieben und so ungeheuer, so maß- und

grenzenlos gemacht. Und jetzt sah Kohlhaas seine ursprüngliche Ahnung bestätigt: „daß er mit seinen Kräften der Welt in der Pflicht verfallen sei, sich Genugthuung für die erlittene Kränkung, und Sicherheit für zukünftige seinen Mitbürgern zu verschaffen“. Jetzt aber war Kohlhaas wehrlos, sein guter Glaube an Luthers Autorität hatte ihn den türkischen Feinden ausgeliefert. Mit ihm aber war das Volk betrogen. Es war also doch ein Kampf für das erst heimlich, dann immer offener und brutaler geknechtete Volk gewesen. Eine regierende Schicht benützte die Schwachheit des regierenden Fürsten und mißbrauchte Stellung und Gesetz um sich in ihrer brutalen Willkür schrankenlos auszuwirken. Jetzt erst flammte der Haß des gefesselten Kohlhaas von neuem auf und richtete sich gegen den, der im Grunde allein an allem schuld war, gegen den Kurfürsten. Und damit nimmt nun der Dichter gleichsam selber Partei für Kohlhaas, um Kohlhaas dann wieder zu seinen Zwecken zu brauchen. Trotz seiner Verirrungen ist Kohlhaas ein heimlicher Fürst, ein Genie des Rechts, er hat auf die Wunde des Staates gewiesen: das Volk ist in seinen heiligsten Rechten, in seiner metaphysischen Freiheit, im Heiligtum seines Bestandes bedroht, wenn hier nicht alles offenkundig wird! In diesem Augenblick tritt der patriotische Dichter Kleist mit seiner ganzen glühenden Leidenschaft auf die Seite Kohlhaasens, jetzt steht er wirklich neben seinem Bruder aus dem Volke im 16. Jahrhundert und sagt: das ist ja heute noch genau so wie damals, heute, im Beginne des 19. Jahrhunderts, wo der Sachse sein Volk an den Franzosen verrät! Denn so argumentiert jetzt Kleist: der die Korruption in seinem Staate duldet, der Volksverräter, muß auch ein Vaterlandsverräter sein. Auf einmal ist aus dem sächsischen Kurfürsten des 16. Jahrhunderts Kleists eigener Zeitgenosse geworden, denn er ist Blut von jenem Blute und Geist von jenem Geiste. Die metaphysische Leidenschaft Kleists ergießt sich nun in die Haßgestalt Kohlhaasens, und Kohlhaas wird zur Maske des Dichters selbst wie Hermann, der Therusker, in der „Hermannsschlacht“. Und wie dort Kleist sich in der Maske Hermanns des Befreiers rächt an Napoleon und in Aristan am sächsischen Rheinbundfürsten, so rächt er sich hier nun in der Maske Kohlhaasens am Sachsen. Noch einmal wirft sich also Kohlhaas in seiner Rache am sächsischen Kurfürsten zum Weltenrichter auf, genau so, wie Hermann in der „Hermannsschlacht“ und

in ihnen der Dichter. Der Haß gegen den Räuber der metaphysischen Freiheit seines Volkes — so sieht es Kleist — wiederholt sich, wie in der Penthesileatragödie, in der Rache Hermanns und Thurneldas und im Negermädchen aus der „Verlobung in St. Domingo“, jetzt aber hinein in die jenseitige Welt wie im „Bettelweib von Locoarno“. Kohlhaas nimmt das Geheimnis der Dauer und des Unteranges vom sächsischen Hause mit ins Grab. So hat Kleist die verewigte Rache Kohlhaasens benützt um den Haß des Patrioten gegen den Vaterlandsverräter auszudehnen auf das ganze sächsische Haus. Ein ganzes Geschlecht wird gleichsam in diesem Hasse ausgelöscht. Der Kurfürst aber ist zum Französling geworden und mit ihm seine ganze Umgebung. Er ist ein ausgesuchter Schwächling, das Opfer und der Spielball seiner Schranzen, und zuletzt sinkt er gar zum Verbrecher herab, indem er Kohlhaasen um der Kapsel willen dem Gang der wahren Gerechtigkeit entziehen will, wie er ihn vorher dem Unrecht preisgegeben hat. Kleist aber hat durch Kohlhaas das Geheimnis vom Untergang des sächsischen Hauses in der Hand. Und jetzt mag der Zeitpunkt gekommen sein, wo sich die Weissagung der Zigeunerin erfüllen wird: der Verräter wird sein Reich verlieren und durch seine eigene Schuld sein Geschlecht auslöschen aus der Geschichte. Durch diese Hybris in Kohlhaas wird seine Größe am Schlusse der Tragödie genau so verdunkelt, wie die königliche Gestalt Hermanns, des Sehers, Priesters und Propheten, durch seine Hybris als Weltenrichter verdunkelt wird. Nicht der heilige Zorn des wahren Gottesstreiters Michael lebt hier in Kohlhaas, sondern der dämonische Haß, der im Ende Piachis im „Sindling“ sich in so entsetzlicher Weise auswirkt.

Als der sächsische Kurfürst durch die Wandlung der Tendenz in der Dichtung zum Schwächling wurde, also von den Vorgängen in Dresden an, mußte das historisch gegebene, aber von Kleist ursprünglich ausgeschaltete Zweistaatenmotiv die entscheidende Rolle spielen. Denn jetzt konnte der „gerechte Herr“, von dem Kohlhaas wie Elisabeth und Luther sprechen, nicht mehr der Sachse sein. Ihm trat nun der Brandenburger gegenüber, und wie jener in die Tiefe sank, wurde er herrlich erhöht. Der Kurfürst von Brandenburg ist nun zum erhabenen, gerechten Herrn geworden, er ist der wahre Ahne des Großen Kurfürsten aus dem „Prinzen von Homburg“. Und dem Preislied auf diesen Helden im Munde Homburgs

entspricht die Weissagung der Zigeunerin Elisabeth: „Heil meinem Kurfürsten und Herrn! Deine Gnaden wird lange regieren, das Haus, aus dem du stammst, lange bestehen, und deine Nachkommen groß und herrlich werden und zur Macht gelangen, vor allen Fürsten und Herren der Welt!“

Zur Verewigung der Rache Kohlhaasens am sächsischen Kurfürsten rief Kleist die Geisterwelt auf, und die tote Elisabeth wurde ihre Botin als wahr sagende Zigeunerin und Trödelweib. Wie sich die Entwicklungsgeschichte der Kohlhaastragödie im Übergang des Hasses Kohlhaasens gegen den Junker Wenzel von Tronka auf eine ganze Gesellschaftsschicht mit dem sächsischen Kurfürsten an der Spitze, und schließlich auf diesen allein zur Verewigung des Hasses spiegelt, so ist aus der Geschichte Lisbeths der Gang der Kohlhaastragödie wiederzuerkennen.

Lisbeth ist die ahnende Cassandra, die Seherin des Unheils aus Liebe, mit beinahe übermenschlicher Kraft ausgestattet. Donna Elisabeth aus dem „Erdbeben“ ist in ihr wiedererstanden. Mit fliegender Brust, ihr Jüngstes auf dem Arm, geht Lisbeth im Zimmer auf und ab, als Kohlhaas den furchtbaren Entschluß der Selbst-
 rache faßt. Und als er sie fragt: „Soll ich meine Sache aufgeben? Soll ich nach der Tronkenburg gehen, und den Ritter bitten, daß er mir die Pferde wieder gebe, mich aufschwingen und sie dir herreiten?“
 „wagt sie nicht ja! ja! ja! zu sagen. Das ist der tragische Augenblick für Kohlhaas wie für sein Weib zugleich. Und so muß Lisbeth sich zum Opfer bringen. Die Schönheit dieser Gestalt ist erst aus der Erkenntnis ihrer historischen Entwicklung ganz zu würdigen. Elisabeth, Götz von Berlichingens Frau, ist seine mitleidende und mitsorgende Gefährtin. Sie ist wiederverkörpert in der Gattin Wallensteins, der dulddenden Herzogin von Friedland. Ohnmächtig sieht diese sich in ihren Ahnungen und Befürchtungen dem unseligen Manne gegenüber zum Schweigen verdammt, weil der Ehrsuchtige sich leiten läßt von den lockenden Herrscherträumen der Gräfin Terzky: der dämonische Geist siegt über den guten. Lisbeth ist selbst wie von dämonischen Kräften gebannt im entscheidenden Augenblick. In ihrer leidenschaftlichen Liebe aber sucht sie im Gegensatz zur Gattin Wallensteins selbst nun zu handeln um den verirrtten Mann zum Rechten zurückzuführen. Denn Kohlhaas will, um freie Hand zu haben wie Wallenstein, daß sie mit den Kindern zur

Muhme nach Schwerin gehe wie die Herzogin von Friedland mit Thekla nach Holland gehen soll. Lisbeth aber bringt sich dem Verirrten zum Opfer dar, und zur heiligen Dulderin geworden, beschwört sie im Anblick des Todes den Unseligen, um der Liebe des Erlösers willen abzustehen von seinem freventlichen Beginnen. In der sterbenden Lisbeth ergeht der Ruf des Himmels an Kohlhaas, wie in der sich opfernden Mariane Congreve und in ihrer Doppelgängerin Toni der Ruf des Himmels an Gustav ergeht. Aber Kohlhaas hört die Stimme des Engels nicht, wie Gustav sie nicht hört.

In der Rachegeschichte Kohlhaasens am sächsischen Kurfürsten aber kehrt nicht die geheiligte Dulderin Elisabeth zurück, wie sie gestorben ist, sondern die Doppelgängerin ihrer selbst als Spukgestalt im Dienste der Rache und des Hasses. Die wahrsagende Zigeunerin Elisabeth gleicht der Alraune aus der „Hermannsschlacht“. Eine gespenstisch-doppeldeutige Atmosphäre ist um sie wie im „Bettelweib von Locarno“. Wie dort ist jetzt das Verhältnis der Armen und Unterdrückten zum Unterdrücker umgekehrt, Kohlhaas und Lisbeth haben das Schicksal des Feindes in der Hand wie der Geist des Bettelweibs das des Marchese. Und nicht der Geist der heiligen Cäcilie ist jetzt in Lisbeth, sie ist die Gesandte des Gottes, der Rache nimmt auch an den unglücklichen Bilderstürmern. Die Doppelgängeridee ist vom plumpen Betrüge im „Sindling“ über die Gestalt des Grafen S . . . in der „Marquise von O . . .“ zur seltsamen Wiederkehr des Gleichen in der „Verlobung in St. Domingo“ gewandelt: hier beginnt die geheimnisvolle Öffnung des Jenseits, Toni ist die wiederverkörperte Mariane Congreve, der Himmel ruft den Irrenden durch die Geliebte wie im „Käthchen von Heilbronn“. Lisbeth nun mit dem Male am Halse wie Käthchen ist die Doppelgängerin ihrer selbst, hier ist die Identität offenkundig geworden. Weil aber das Heilige und Dämonische in ihr durcheinanderspielen, steht sie als Zigeunerin und Trödelweib zwischen dem Bettelweib und der heiligen Cäcilie. Man hat bemerkt, daß der Besuch des Trödelweibs bei Kohlhaas im Kerker ursprünglich der Lebenden Lisbeth habe gelten können: so bestätigt sich nur wieder die ganze Entwicklungsgeschichte des Dichters wie seiner Gestalten. Daß der Hund aber die Herrin wiedererkennt, mag eine rührende Erinnerung an Odysseus sein, die nun doppelt rührend wirkt gegenüber der Schreckenszene im „Bettelweib von Locarno“: hier ist Lisbeths

Liebe nochmal aufgeblüht, die sie im Grabe nicht ruhen läßt und sie hinführt zu ihren Kleinen, zu denen die Mutter nur in der Maske der runzligen Alten kommen darf, weil es die Mächte der Erde nicht anders dulden. Die Dissonanz, die ihre Erscheinung als Spukgestalt in das Bild trägt, wird aufgelöst in der wehmütig-versöhnenden Prophezeiung für den Mann, dem sie alles geopfert: „auf Wiedersehen, Kohlhaas, auf Wiedersehn! Es soll dir, wenn wir uns wiedertreffen, an Kenntnis über dies alles nicht fehlen!“

Die zweite Warnerin Kohlhaasens im Dienste Gottes, mit dem silbernen Bildnis des Gekreuzigten in der Hand, ist die Äbtissin Antonia von Tronka aus dem Fräuleinstift zu Erlabrunn. Immer wieder taucht die Gestalt der Äbtissin auf bei Kleist, und immer ist es eine reine hohe Frau, erinnernd an das irdische Bild der Geliebten als Erlöserin, nun zwischen Gott und die Welt gestellt. So im „Erdbeben“ und im „Zweikampf“, wo Littegarde, das Nachbild der heiligen Elisabeth, Äbtissin eines Frauenstifts am Rheine werden soll. Ähnlich rät Homburg Natalien: „Geh an den Main, rat' ich, ins Stift der Jungfrau.“ In der Novelle von der heiligen Cäcilie sind die Äbtissin und Schwester Antonia zwei Gestalten geworden, und an Stelle der Kapellmeisterin erscheint ihre himmlische Doppelgängerin, die Heilige selbst, den Übermut der Bilderstürmer besiegend. Auch Kohlhaas ist ein Bilderstürmer, Kloster und Kirche will er in Schutt und Asche legen, und er tut es wirklich in Wittenberg. Antonia von Tronka ist „eine fromme, wohlthätige und heilige Frau“, die Äbtissin in der „heiligen Cäcilie“ ist von ihrem Geiste, geborgen in der Gottesfurcht, gewappnet gegen Menschenfurcht. Aber die Doppelgängerin ihrer selbst, die wiedergekommene Elisabeth, ist nicht die Heilige, wie sie gestorben ist und als die sie wiederkommen mußte. So ist durch die Leidenschaft des Dichters auch Elisabeths erhabene Erscheinung getrübt.

Durch Luther ergeht der dritte und entscheidende Ruf des Himmels an Kohlhaas. Der Gottesmann weiß nichts von der Rache Kohlhaasens am sächsischen Kurfürsten, von der Zigeunerin und der Weissagungsgeschichte. Sonst könnte Kohlhaas so wenig wie Piachi im „Findling“ die „Wohltat der heiligen Kommunion“ empfangen. Luther kennt nur den einen gerechten Landesherrn, er ist der Vermittler zwischen diesem und Kohlhaas. Schon in der ursprünglichen Fassung hatte Luther die entscheidende Rolle ge-

spielt. Weil in seinem Auftreten von Anfang an der Höhe- und Wendepunkt der Kohlhaastragödie lag, mußte Kleist die Tendenzen der verschiedenen Entwicklungsphasen in der großen Lutherszene als dem Knotenpunkt in Einklang zu bringen suchen. Bei der großen Eile der endgültigen Fertigstellung, und weil Kleist den früheren Text offenbar nicht immer zur Hand und im Gedächtnis hatte, ist das nicht immer gelungen, und sich widersprechende Momente sind endgültig festgehalten. Hier aber liegt der Angelpunkt und die bewegende Idee des Werkes. Wenn Kohlhaas sagt: „wer mir . . . den Schutz der Gesetze . . . versagt, der stößt mich zu den Wilden der Einöde hinaus; er gibt mir . . . die Keule, die mich selbst schützt, in die Hand“, so ist hier die Auffassung des Hobbes von der Entstehung des Staates zu erkennen, ähnlich der, wie sie bei der Gründung des Amazonenstaates in der Penthesileatragödie angewandt ist. Luther sieht in dieser Anschauung die „Raserei der Gedanken“ Kohlhaasens. Um des ewigen Friedens willen ist er der weltlichen Obrigkeit unbedingt ergeben, völlig dem absolutistischen Systeme unterworfen. Für ihn steht der Herrscher zwischen Gott und dem Volke, und nur Gott kann ihn wegen seiner Handlungen zur Verantwortung ziehen. Der Landesfürst Luthers ist der ideale absolutistische Fürst wie der Große Kurfürst im „Prinzen von Homburg“, und Luther hat in der Tat auch das Ansehen des Gottesmannes bei ihm. Der Realismus der Dichtung ist gegenüber dem „Prinzen von Homburg“ gerade dadurch gewahrt, daß an die Stelle des einen einmal als verklärt und ewig und dann doch wieder ganz irdisch-real genommenen Großen Kurfürsten, des wiedergekommenen Heiligen und des historischen Helden, getrennt durch die falsche Symbolik des Somnambulismus, zwei getreten sind: Luther, der wahre Vertreter Gottes auf Erden, und der Kurfürst von Brandenburg, der irdische Herr Kohlhaasens. In Luther tritt dem angemessenen Gottesstreiter, dem „Michael“, der wahre Gottesstreiter und Statthalter Michaels entgegen mit dem Rufe des Erzengels: Wer ist wie Gott? Hier aber, und das ist Kleists tiefster Gedanke — er ist nur durch die Uneinheitlichkeit der Dichtung nicht klar genug zum Ausdruck gekommen — liegt die letzte und tiefste Tragik in Kohlhaas verborgen, begründet in seiner Einsamkeit und völligen Verlassenheit bei seinem Kampfe: auch Luther ist nur ein Mensch und er irrt gerade da, wo Kohlhaas, der Schwärmer aus Verzweiflung, im Rechte ist. Ja dadurch hat

auch der Wahn der göttlichen Sendung im Kohlhaas noch gleichsam seine nachträgliche Rechtfertigung erhalten. Kohlhaas steht wirklich allein in seinem Kampfe, denn auch Luther hat sein letztes Ziel nicht begriffen. Und nicht in seinem „Rechtgefühl“ vermochte Luther ihn zu entwaffnen, sondern nur in seinem angemessenen Weltenrichterswahn. Luther, der schroffe Dualist, ist Idealist, Kohlhaas aber trotz seinem Schwärmertum ein Realist, und Kohlhaas behält recht. Er sieht die Einheit des Irdischen und Ewigen, die unzerreißbare Kausalität, wo Luther trennt. So kommt kurz vor der Hinrichtung jener „ohne Zweifel sehr merkwürdige Brief“ Luthers an Kohlhaas: Luther hat seine Anschauung korrigiert. Kohlhaas siegt, indem er seine Schuld begleicht. Auf diesem Grunde erhebt sich seine monumentale Gestalt.

So ist die Kohlhaastragödie auch in ihrer Form bestimmt. Wie der „Prinz von Homburg“ wird sie durch drei Momente geteilt. Der dionysische Rausch und Wahn Kohlhaasens bricht aus bei der Rechtsverweigerung: „mitten durch den Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken, zuckte die innerliche Zufriedenheit empor, seine eigne Brust nunmehr in Ordnung zu sehen.“ Der vorschnellen Tat Homburgs entspricht der „allzu rasche Versuch“ Kohlhaasens, „sich selbst in der Welt Recht verschaffen zu wollen“. Der Zusammenbruch Homburgs ist zugleich sein Erwachen auf dem dionysischen Todeszuge beim Anruf Hohenzollerns und des Kurfürsten, wie der Zusammenbruch des Rostäuschers auf seinem Rachezuge beim Anruf Luthers zugleich sein Erwachen ist. Aber Kohlhaas hat nicht das Glück nur eine ideale, symbolische Tragödie zu erleiden und von der Vorsehung geleitet zu werden wie Homburg durch den Großen Kurfürsten. Im Gegenteil. Die Vorsehung scheint zu schweigen, er sieht sich entseztlich allein in seinem Kampf ums Recht auf der Welt, in der irdischen Wirklichkeit, denn selbst Luther ist in einem Irrtum befangen als ein Kind seiner Zeit. So muß Kohlhaas im Gegensatz zu Homburg die Tragödie des irrenden Menschen bis zum letzten durchkosten. Das Schicksalsdrama wird zur realen Tragödie der notwendigen Sühne vor dem Gesetze der Welt und Gott: Kohlhaas gibt dem Kaiser, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist. Himmel und Erde sind versöhnt, und so geht Kohlhaas der Verklärung entgegen. Die Tragödie Tonis aus der „Verlobung in St. Domingo“ ist ins Politische und

Völkerrechtliche erhoben, zu einem Monument der göttlichen Ordnung der Welt.

Die eigentümliche Novellentechnik Kleists, die unerhörte Neuigkeit in einem einleitenden Satz oder Abschnitt gleich anzukündigen oder vorwegzunehmen, ist von Cervantes vorgebildet, aber erst von ihm zur Vollendung geführt. Kleists eigener „heftiger, auf einen Punkt hintreibender Wille“, wie es vom Grafen S... in der „Marquise von O...“ heißt, hat so die ihm gemäße Form sich geschaffen. Es handelt sich nicht darum etwas umständlich vorzubereiten, sondern mit einem Schritte mitten hineinzutreten in die Geheimnisse und Rätsel des Daseins. Die visionäre Gewalt wie die Leidenschaft Kleists reißen ihn immer in die äußersten Sphären des Lebens, und Weltgegensätze muß er bilden, um das Ungeheure tragen zu können. Es sind Chyklopenwerke, und der Geist hat sich in die eisernen Formen zu fügen, weil er sonst zerbrechen würde und im Wahnsinn endete. „Michael Kohlhaas“ umfaßt die strotzende Fülle der Wirklichkeit, wie sie Kleist sonst nirgends gedichtet hat. Von dem einen, bis in sein dreißigstes Jahr verborgenen Punkt der Seele Kohlhaasens aus wächst das Ungeheuerliche auf, maß- und grenzenlos, und setzt die Welt in Flammen. Wie ein Komet mit dem feurigen Besen rast Kohlhaas mitten durchs All, quer durch die geordneten Bahnen der Gestirne. Das Geheimnis wie das Verhängnis in Kohlhaasens finsterner, dämonischer Brust ist im ersten exponierenden Absatz verraten, und von hier aus geht die Bewegung in einem großen Bogen bis zum monumentalen Schlusse, dem Gegensatz und der Lösung des Anfangs zugleich, dem ideellen Gang der Tragödie entsprechend. Von Surien gejagt wie Penthesilea, vom göttlichen Sendungswahne gepeitscht, rast Kohlhaas durchs Dasein, die Dämonie des Gefühls, der Volksseele wie der wilden Naturkräfte entfesselnd. Die Pest der Rache heult, die höllischen Fragen taumeln um ihn in den Purpurgewändern der Cherubim und Seraphim: der religiöse Wahn verdeckt das dämonische Wüten.

Diese eiserne, herbe Dichtung ist musikdurchrauscht. Steine sprühen Funken, es donnert im All, und das Firmament birzt in züngelnden Flammen. Es ist der Geist der religiösen Erschütterungen des 16. Jahrhunderts und ihrer Auswirkungen wie in den Bauernkriegen. Und wie in den Aufruhr von damals des erschrockenen Luther Ruf „Wider die räuberischen und mörderischen Bauern“

dröhnte, dröhnt jetzt sein Weckruf an Kohlhaas. Die scharfen Akzente solcher Höhe- und Wendepunkte der Dichtung erhöhen die rhythmische Wirkung des Ganzen. Das Herbe, Raue, Gehämmerte, Geschweißte und Gestählte der realistischen Erzählung gibt den Kontrast zur musikalisch-visionären Bewegung. Die Kunst des Gegen-satzes ist hier in neuer unerhörter Fülle aufgetan. Kohlhaas ist Volk, rätselhaft, unergründlich und unberechenbar in den schlummernden Urgewalten der Seele, aus denen zu Zeiten die großen Brände und Umstürze kommen. Aus der geschauten Fülle der Volkskraft selbst wächst die Kraft und Fülle der Sprache. Es ist unerhört, wie Kleist hier mit Michelanchesker Größe die feinsten seelischen Schwingungen und erwachenden Leidenschaften behorcht um sie emporzuführen ins Unermeßliche, wo sie zerbrechen oder siegen müssen. Immer wieder hat er geseilt, verschärft, vertieft, gedämpft und abgetönt. Kleist weiß, es gibt für einen Gedanken eines Menschen, für eine Bewegung oder Miene und für eine Tat in einer bestimmten Situation und in einem bestimmten Zusammenhange nur ein Wort, und dies mußte er finden. Bis in die Lautmalerei hinein hat er die Kunst der Kontraste angewandt wie in der Penthesileadichtung. Gegenüber der symbolischen Fülle dort aber strotzt hier alles von stofflicher Treue und eindringlicher Wirklichkeit. Mit beinahe pedantischer Genauigkeit sind die Gedanken, Regungen und die sie begleitenden Bewegungen der Menschen gegeben, wie mit der umständlichen Art des Mannes aus dem Volke erzählt. Aber hier steckt gerade die unvergleichliche Kunst und die Kraft, die sich dann in Vulkanen entlädt. Die „gewaltige Gegenwart“ des „Zerbrochenen Kruges“ ist hier erst ganz erfüllt. Wie ein dicker breiter Strom wuchtet die Erzählung vorwärts in raschestem Gange trotz aller Umständlichkeit, ja durch alle Umständlichkeit. Das ist das epische Geheimnis des Dramatikers. Der Dialog aber bricht wie von selbst aus dem Gange des Geschehens hervor, er bändigt die stummen Kämpfe im Worte und in krönender Fülle.

Aus dem ersten Wortwechsel am Schlagbaum der Tronkenburg wächst die ungeheure Verwicklung auf. Kohlhaas kommt zurück als Rächer und steckt die Burg in Brand. Die erste Fackel lodert zum Himmel. Dann folgt die Gottesrusszene vor dem Kloster zu Erlabrunn. Auf diese aber die Brandzüge und Kämpfe des Ver-rückten im Wahne des Gottesstreitertums. Apokalyptische Gesichte

beherrschen den Schwärmer. Dann stürzt er zusammen beim Anruf Luthers.

Hier liegt das Geheimnis der visionären Größe und Farbigkeit der Bilder, die Kleist vor dem inneren Auge hervorzaubert. Musik und Phantasie blühen auf religiös-schwärmerischem Grunde. Kohlhaas sieht sich als einen Fürsten des Rechtes. So läßt er Lisbeth begraben. Die Leiche ist weiß wie Schnee gekleidet und in einem mit schwarzem Tuche ausgeschlagenen Saale aufgestellt. Dann heißt es: Kohlhaas „bestellte ein Leichenbegängnis, das weniger für sie, als für eine Fürstin, angeordnet schien: ein eichener Sarg, stark mit Metall beschlagen, Kissen von Seide, mit goldnen und silbernen Troddeln, und ein Grab von acht Ellen Tiefe, mit Feldsteinen gefüllt und Kalk“. Diesem Bilde entspricht der Aufzug des Weltenrichters im Augenblick, wo ihn Luthers Weckruf trifft: „Eben kam er, während das Volk von beiden Seiten schüchtern auswich, in dem Aufzuge, der ihm, seit seinem letzten Mandat, gewöhnlich war, von dem Richtplatz zurück: ein großes Cherubschwert, auf einem rotledernen Kissen, mit Quasten von Gold verziert, ward ihm vorangetragen, und zwölf Knechte, mit brennenden Sackeln, folgten ihm.“ Rembrandtsche Raum- und Farbvisionen, aus dem unergründlichen Hell-Dunkel einer mystischen Seele heraufgeholt, Gesichte aus dem Jenseits, in die Welt gebannt, verbinden sich mit den Höllenstürzen und der diesseitstrunkenen Sinnlichkeit, wie Rubens sie gemalt hat.

Um die Riesengestalt des Roßtäuschers erscheint die finster grollende Masse des Volkes. Ihr gegenüber wirken die Junker und Schranzen am Hofe in ihrer seelischen Dürre und blutlosen Scheinpracht nur umso kläglich. Kleist vergift sich selbst in der Freude der Schilderung und schlägt sich zum Volke bei der Verhöhnung Wenzels von Tronka. Aus Angst vor der Volkswut fällt der Elende aus einer Ohnmacht in die andere, zwei Ärzte „mit Essenzen und Irritanten“ bearbeiten ihn. „Als man dem Junker ein Wams angelegt und einen Helm aufgesetzt hatte, und er, die Brust, wegen Mangels an Luft, noch halb offen, am Arm des Landvoigts und seines Schwagers, des Grafen von Gerschau, auf der Straße erschien, stiegen gotteslästerliche und entsetzliche Verwünschungen gegen ihn zum Himmel auf. Das Volk, von den Landsknechten nur mühsam zurückgehalten, nannte ihn einen Blutigel, einen elenden Landplager und Menschenquäler, den Fluch der Stadt Wittenberg und

das Verderben von Sachsen; und nach einem jämmerlichen Zuge durch die in Trümmern liegende Stadt, während welchem er mehreremal, ohne ihn zu vermissen, den Helm verlor, den ihm ein Ritter von hinten wieder aufsetzte, erreichte man endlich das Gefängnis, wo er in einem Turm, unter dem Schutz einer starken Wache, verschwand."

Diese Vorgänge vor dem Hause des Junkers in Wittenberg sind nur die Vorstufe zu denen auf dem Marktplatz und vor dem kurfürstlichen Schlosse zu Dresden. Hier mißt sich das Volk in seiner derben Kraft und seinen bodenständigen Sitten mit der entwurzelten und verkommenen Gesellschaftsschicht der Junker und Höflinge. Die Naturkraft wehrt sich gegen den Mißbrauch von Recht und Gesetz und droht mit den Schuldigen auch das Werk der Kultur selbst, den Staat und seine Ordnung zu vernichten. Der Abdecker von Döbbeln in seiner brutalen Ungeniertheit illustriert nur gleichsam das unerträglich gewordene Verhältnis, in das die regierende Schicht zum Volke geraten ist. Kleist selbst läßt seine glühende Liebe zum Volke sich in heißendem Spotte entladen. Kohlhaas mit seinen Rappen ist nur das Monumentalbild zum wahren Begriffe „Volk“, wie der Dichter ihn sieht, und der Abdecker von Döbbeln ragt mit dem Schäfer von Wilsdruf und dem Schweinehirten von Hainichen doch weit über den Junker empor, wenn man sie auch zu den Letzten aus dem Volke rechnet. Durch Meister Himboldt, die zum wirklichen Bürger gewandelte Schreckgestalt des Meisters Pedrillo aus dem „Erdbeben“, spricht die ehrliche Stimme des Volkes, wenn er dem jungen Vetter befiehlt: „du rührst mir die Schindmähren nicht an!“ Denn daß die Rappen erst wieder „ehrlich gemacht“ werden müssen, ehe sie der geringste von Wenzels Knechten berühren darf, beweist, wo Rechtgefühl und Sinn für Ordnung und Gesetz gegenüber der Willkür von oben noch herrschen und heilig bewahrt sind. Das ist der blutvolle Grund, aus dem ein Kohlhaas trotz aller Verirrungen aufwachsen konnte: die ewige, heilige, unerschöpfliche Kraft des Volkes, seines Glaubens und seiner Sitten. Hier hatte Kleist die Quelle aller großen Kunst erschlossen. Gestalten von solch unerhörter Einprägungskraft wie die des Abdeckers von Döbbeln kündeten eine neue Epoche seines Schaffens an, die erst die Erfüllung seines Genius bringen konnte. Sein Tod hat alles vernichtet. Denselben Geist verraten seine beiden „Legenden nach Hans Sachs“: „Gleich und Ungleich“ und „Der

Welt Lauf", wie seine „Anekdoten“ aus den „Abendblättern“, mit dem Meisterstück der „Anekdote aus dem letzten preussischen Kriege“, wo der Blitzkerl, der preussische Reiter, zur dramatischen Monumentalfigur wird und mit der Verkörperung eines ganzen Heeres ein ganzes Drama aufwiegt. Das ist ein Blitzbild aus dem großen „Marionettentheater“, das Kleist noch vor der Seele stand.

Den Vorgängen in der Öffentlichkeit gegenüber wirkt die heimtückische und verschlagene Arbeit der Feinde gegen den wehrlosen Kohlhaas im Verborgenen nur um so abstoßender und verwerflicher. Die Mordatmosphäre aus dem dritten Akte der „Familie Schrockenstein“ steigt wieder auf, nun aus der Privattragödie aber unmittelbar in die öffentliche und politische Sphäre wirkend, wenn der Freiherr von Wenk, „glutrot im Gesichte“, dem Kohlhaas mit einem entsetzlich klingenden „ja! ja! ja!“ eingestehen muß, man habe das ihm gegebene Versprechen der Amnestie schamlos gebrochen.

Die ganze elende Hoffschranzengesellschaft mitsamt dem Schwächling, dem Kurfürsten, hat Kleist gesammelt in der Jagdgesellschaft des Landdrosts von Kallheim. Mitten in ihren erbärmlichen Glanz und Genuß an der von Wein und Leckerbissen überladenen Mittagstafel hinein führt er den verurteilten und in Ketten gelegten Kohlhaas, der auf einem Leiterwagen mit seinen fünf kleinen Kindern zur neuen Untersuchung nach Berlin gebracht wird. Es ist ein vom Dichter absichtlich kraß gemaltes Bild aus der französischen Vorrevolutionszeit des 18. Jahrhunderts. Der Sachse als Volksverräter und Französling sollte hier ins Herz getroffen werden. Mit dem Namen der „Dame Heloise“ hat Kleist noch einmal deutlich auf den Geist Rousseaus hingewiesen.

Als letzter und gewaltigster Kontrast in dieser mit vollendeter Gegensatzkunst aufgebauten Erzählung ragt, der Jagdgeschichte gegenüber wie als Krönung des ganzen Werkes, das Schlußbild auf. Im Halbkreise um den Richtplatz das Volk, mitten unter ihm der brandenburgische Kurfürst hoch zu Roß, ihm zur Rechten der kaiserliche Anwalt, zur Linken der des Kohlhaas, hinter ihm ein stolzes Gefolge. Vor dem Kurfürsten, auf dem offenen Richtplatze, Kohlhaasen und den Häschern gegenüber, der Herold „mit einem Bündel Sachen, und den beiden, von Wohlsein glänzenden, die Erde mit ihren Hufen stampfenden Rappen“. Alles ist dem Kohlhaas durch

die Güte seines Herrn wiedergegeben, sein überfeiner Rechtsinn befriedigt: „so ließ er sich, aus der Ferne, ganz überwältigt von Gefühlen, mit kreuzweis auf die Brust gelegten Händen, vor dem Kurfürsten nieder.“ Fast mehr noch als im Preislied des Prinzen von Homburg verherrlicht Kleist hier durch Kohlhaas sein Herrscherhaus und sein Vaterland wie die Größe der göttlichen Ordnung der Welt, weil es ohne Worte geschieht. Kohlhaas, einst aus dem Schwerpunkt der Welt geworfen im Übermaß seines „Rechtgefühls“, ist in die Bahn der Ordnung zurückgekehrt. Man hört die Sterne durch die Himmel kreisen, da nun sein Haupt zur Sühne fällt.

Über das Marionettentheater

„Gottes Fürsprecher bin ich vor dem Teufel:
der aber ist der Geist der Schwere.“

Nietzsche, Zarathustra: Das Tanzlied.

Als der alte Wieland, erschüttert von der Größe der Guiskard-
szenen, erkannte, daß Heinrich von Kleist berufen sei die große Lücke
in der deutschen Dichtung auszufüllen, die Goethe und Schiller ge-
lassen hatten, ahnte er hinter dem finsternen und geheimnisvollen
Wesen des „zauberischen“ Kleist das Letzte trotz allem nicht: den
Gluch, als den Kleist seine Sendung empfand, und die Herrlichkeit
dieses Joches zugleich. Ja, Kleist fühlte den Kaukasus und Atlas
auf seinen Schultern lasten, aber die Qual seiner Seele war mit
nichts auf Erden zu vergleichen. Den Durst, den seine Seele litt,
konnte auch das unendliche Meer nicht stillen. Kleist erkannte, daß
er ein Gezeichneter war, er fühlte sich geschlagen und gesegnet zu-
gleich mit seiner Sendung, er sollte der Mund sein, durch den Gott
zum deutschen Volke sprechen wollte. In dieser einsamen Menschen-
brust, verschlossen mit tausend eisernen Klammern eines namenlosen
Schuldgefühls, wiederholte sich der Kampf vom Anbeginn der Welt-
geschichte zwischen den Mächten der Finsternis und den Boten des
Lichtes. Wie von Surien gejagt gleich seinem Ebenbilde Penthesilea
raste Kleist durch die Welt, weil er das Joch nicht tragen zu können
glaubte, und doch konnte er ihm nicht entfliehen, denn der Ruf
Gottes ist an keinen Ort gebunden. Vom Himmel zur Hölle, und
von der Hölle zum Himmel stürmte er, um die Unendlichkeit seiner
metaphysischen Erschütterung gleichsam räumlich auszumessen. Aber
er jagte sich selbst zu Tode und konnte doch keine Ruhe finden.
Deutlicher schrie es in ihm nach jedem Zusammenbruche: ich lasse
dich nicht. War es Gottes, war es Satans Stimme? Oder beides?
Die Dämonen wußten, wenn diese Seele zu künden vermochte, zu
was sie berufen war, hatten sie wieder ein Spiel von Jahrhunderten
verloren. Sie mußten ihn zu Tode quälen.

Man hat sich darangewöhnt, Kleist als Eigenbrödlar und genialen
Sonderling zu betrachten. Aber hat man auch begriffen, was für
eine furchtbare Selbstanklage in dieser Selbstberuhigung liegt? Hat
man begriffen, daß der unglückliche Heinrich von Kleist ein ewiger
Schrei ins Gewissen des deutschen Volkes ist, des deutschen Volkes

gerade, ein Ruf in die Wüste der Welt aus dem feurigen Dornbusch, und daß es hier vor allem heißt: entblöße dein Haupt, und ziehe die Schuhe aus, denn hier ist heiliger Boden?

Kleist hat den Fluch, das Schicksal und die Sendung seines Volkes zugleich wie keiner sonst erlitten. War es nicht beinahe wie die übermächtige geistesgeschichtliche Wirkung jener so viel gepriesenen Freiheit und Notwendigkeit im System des deutschen Idealismus, daß er zerbrechen mußte? Wie stürzen sie zusammen, jene Götzen eines selbstherrlichen Drauflosphilosophierens in den Begriffssystemen wohlversorgter „Idealisten“, beim Schrei dieses neuen Oedipus, dieses höchstbegabten unter den deutschen Tragöden! —

In seinem Aufsatz: „Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaïschen Urkunde“ (1790) hat Friedrich Schiller den Grund zu seiner Philosophie der Geschichte und der Kunst gelegt. Bis in den Wortlaut hinein hält er sich hier an den Aufsatz Kants aus dem Jahre 1786: „Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte.“ Kant ist in diesem Aufsatz bestimmt von seiner kritischen Stellung zur Rousseauschen Kulturphilosophie. Rousseau hatte in den beiden Diskursen den Sündenfall im Paradiese als den Abfall des Menschen von der ursprünglichen Natur durch die Kultur erklärt. Kant stellte sich wie später Fichte und Schiller gegen die Kulturmüdigkeit Rousseaus, und aus dem Widerspruch gegen Rousseau ist seine folgenschwere Auffassung des Sündenfalls zu verstehen: „Der Ausgang des Menschen aus dem ihm durch die Vernunft vorgestellten Paradiese . . . ist nichts anderes als der Übergang . . . aus der Vormundschaft der Natur in den Stand der Freiheit.“ Die Vorstellung vom Paradiese erklärte er als ein „Geschöpf der Einbildungskraft“, das nur aus dem Wunsche nach der Rückkehr zur verlorenen Harmonie und dem Frieden des Naturlebens komme. Aber der Abfall von der Natur war notwendig, damit das, was ein Werk des blinden Instinkts, der mechanischen Notwendigkeit war, ein Werk der Vernunft und der Freiheit werden konnte. Nur so, glaubt Kant, könne der Mensch seine eigene sittliche Bestimmung erfüllen, deren letztes Ziel sei die Wiedergewinnung der ursprünglichen Natur durch vollkommene Kunst, und zwar in der ganzen Menschheit als Gattung. Zur Begründung seines Gedankenganges macht Kant die erstaunliche Voraussetzung: „Die Geschichte der Natur fängt also vom Guten an, denn sie ist das

Werk Gottes; die Geschichte der Freiheit vom Bösen, denn sie ist Menschenwerk." Damit das vermeintliche neue Gute, die Freiheit des Menschen, erlangt werden konnte, mußte ein Böses vorausgehen: der Sündenfall des Paradieses als Fall aus der Notwendigkeit der Natur in die Freiheit und Selbstbestimmungsmöglichkeit des Menschen. Aus dem Bösen geht demnach das Gute hervor, und das Gute hat zu seiner notwendigen Voraussetzung das Böse. Hier ist die ungeheuerliche Grundlage der Philosophie des deutschen Idealismus aufgedeckt, die metaphysische Voraussetzung jenes absoluten und durch nichts zu überbrückenden Widerspruches von Natur und Freiheit. Es ist der neue Sündenfall des Intellektualismus, der an die Stelle der historischen Wirklichkeit, an die Stelle des Lebens willkürliche Begriffskonstruktionen setzt. Damit ist der Fall aus der Religion in den selbstherrlichen Moralismus der Aufklärung geschehen. Von hier an beginnt die Titanen- und Danaïdenarbeit der Philosophen des deutschen Idealismus. Sie wird in ihnen selbst zum Kampfe zwischen der hier verleugneten Religion und der Geschichte mit den willkürlichen Voraussetzungen ihrer Begriffsarbeit. Denn ist dieser neue Sündenfall, in seiner ganzen widerspruchsvollen Schärfe genommen, nicht der Fall ins Nichts, ins Nichts der Willkür?

Kant nennt mit Rousseau den Instinkt des Urmenschen im Naturzustande die „Stimme Gottes“. Der Abfall vom Instinkt der Natur war also der Abfall von der Stimme Gottes. Also auch von Gott. Der Sündenfall war notwendig, damit der Mensch frei wurde von der Stimme Gottes, von Gott! Der Mensch riß sich los von Natur und Gott und trat in Gegensatz zu ihnen. Tatsächlich ergibt sich aus Schillers Aufsatz diese Schlußreihe: „Wenn wir also jene Stimme Gottes in Eden, die ihm den Baum der Erkenntnis verbot, in eine Stimme seines Instinkts verwandeln, der ihn von diesem Baume zurückzog, so ist sein vermeintlicher Ungehorsam gegen jenes göttliche Gebot nichts anders, als — ein Abfall von seinem Instinkte — also erste Äußerung seiner Selbsttätigkeit, erstes Wagestück seiner Vernunft, erster Anfang seines moralischen Daseins. Dieser Abfall des Menschen vom Instinkte, der das moralische Übel zwar in die Schöpfung brachte, aber nur um das moralische Gute darin möglich zu machen, ist ohne Widerspruch die glücklichste und größte Begebenheit in der Menschengeschichte (!); von diesem Augenblick her schreibt

sich seine Freiheit, hier wurde zu seiner Moralität der erste entfernte Grundstein gelegt."

Die Folgenschwere dieser moralistischen Selbstherrlichkeit zeigt sich sofort in der Trennung von Führer und Volk, wenn der junge Aufklärer den Volkslehrer dem Philosophen gegenüberstellt. Der Volkslehrer, meint Schiller, müsse vom Sündenfall sprechen, um nützliche moralische Lehren daraus zu ziehen, der Philosoph aber habe „der menschlichen Natur im Großen zu diesem wichtigen Schritt zur Vollkommenheit Glück zu wünschen“. Wer erschrickt hier nicht, wenn er an die Tragödie der deutschen Geschichte denkt? „Der Philosoph hat recht“, fährt Schiller fort, den angeblichen Sündenfall „einen Riesenschritt der Menschheit zu nennen, denn der Mensch wurde dadurch aus einem Sklaven des Naturtriebs ein freihandelndes Geschöpf, aus einem Automat ein sittliches Wesen, und mit diesem Schritt trat er zuerst auf die Leiter, die ihn nach Verlauf von vielen Jahrtausenden zur Selbstherrschaft führen wird."

So ist die „Stimme Gottes“ zur „Stimme des Instinkts“, und der Mensch im Naturzustande zum „Sklaven des Naturtriebs“ gemacht: der Mensch ist somit im Paradiese unter der Vormundschaft Gottes gestanden, in seiner Unschuld der Sklave Gottes gewesen! Der Ring dieser Logik ist damit geschlossen. Die Philosophie der moralischen Freiheit des Menschen als Gegensatz zur Notwendigkeit der Natur ist eine Wiederholung der Ursünde des Menschen, der Überhebung gegen Gott und die von ihm geschaffene Natur. Prometheus im altväterisch biedereren Habitus des Aufklärers und Moralisten aus dem 18. Jahrhundert wiederholt seine Tat, die Schlange des Paradieses hat einen neuen Weg gefunden um die Menschen im Irrtum zu halten. Der Fall in die angebliche Freiheit des Moralisten ist der neue Fall ins Nichts, denn Gott und Natur sind ausgetrieben, das „Ding an sich“ wie Gott unendlich ferne, die Wirklichkeit aber ist abgeschwächt zur Erscheinung dieses ewig unbekannten Dinges an sich, weil an die Stelle der geschaffenen Realität die Welt der selbstherrlichen Begriffe getreten ist.

Im Gegensatz zur Lehre der Kirche, und zwar sowohl der katholischen wie der evangelischen, vom Urstande des Menschen, hatte Rousseau nicht eine positive Gerechtigkeit und Heiligkeit Adams im Paradiese angenommen, sondern nur eine passive Unschuld, einen Zustand der Indifferenz zwischen Gut und Böse. Wenn der Moralis-

mus nun in so schroffen Gegensatz zu Rousseau trat, so war hinter der vom religiösen Standpunkt aus gesehenen neuen Überhebung doch ein historisch begreiflicher Gefühlsantrieb verborgen: nämlich die Würde des Menschen zu wahren gegenüber dem Tiere. In diesem Gefühle von der Würde und Bestimmung des Menschen zur wahren Freiheit lag der Keim zu einer neuen Blüte des religiösen Lebens. Aber nicht auf dem Wege menschlicher Selbstherrlichkeit, sondern auf dem einer neuen tragischen Erschütterung und einer ihr notwendig folgenden metaphysischen Wiedergeburt konnte er zur Entfaltung gelangen. Seit Luther, durch einen ähnlichen Gefühlsantrieb bestimmt, von seiner leidenschaftlichen Natur hingerissen, die Behauptung von der vollkommenen Verdorbenheit der menschlichen Natur durch die Erbsünde aufgestellt hatte, war das Erkenntnisvermögen, von übermächtigen Gefühlen geleitet, immer in Extremen hin- und hergeschwankt.

So hatte sich auch der Moralismus im Überschwange des menschlichen Freiheitsgefühls selbst den Boden unter den Füßen weggezogen. Der an sich unüberbrückbare Gegensatz der theoretischen und der praktischen Vernunft, der mechanischen Notwendigkeit der Natur und der Freiheit des Willens, des empirischen und des intelligibeln Charakters war so gegeben. Damit aber auch jene doppelte Kausalität, welche das Wesen des Menschen zerreißen und einer unaufhörlichen Qual überliefern mußte. Aus der Dürre seiner selbstgewollten Einsamkeit mußte der selbstherrliche Mensch sich auf den Weg machen um sich mühsam zurückzuerobern, was er so leicht hin aufgegeben hatte. Was nützte es ihm sich eine „Selbstherrschaft nach Verlauf von vielen Jahrtausenden“ vorzuspiegeln, wenn er dabei verhungern und verdursten mußte? Ja, war auf dem Wege der bloßen Vernunftserkenntnis des Menschen überhaupt wiederzugewinnen, was er auf dem Gebiete des Glaubens und der Religion so freventlich geopfert hatte? Von Kant bis zu Hegel geht dies gewaltige Ringen, bis Hegel schließlich in der Selbstentwicklung der Vernunft den Sinn der Menschheitsgeschichte zu erkennen glaubt. Hier tritt das Tragische als das große Reinigungsmittel des absoluten objektiven Geistes auf. Im Kampf der Geschichte realisiert sich der absolute Geist durch jene dialektische Selbstkorrektur, bei der das Individuum zerbrechen muß um der Gattung willen. Hier aber ist die letzte Hybris jener intellektuellen Sündenfallslehre ver-

borgen. Im Gattungsgedanken wirkt jenes Versprechen der nach „Verlauf von vielen Jahrtausenden“ zu erlangenden „Selbstherrschaft“ weiter. Der Geist des edlen antiken Heidentums ist hier wiedererstand, der einzelne muß seine persönliche Freiheit opfern um der Gattung willen. Die eigenste Tat des Christentums, die Erlösung des einzelnen zur persönlichen metaphysischen Freiheit und Unsterblichkeit ist damit wieder verdunkelt um eines übertriebenen Staatsideals, um des Staatsabsolutismus willen.

Schopenhauer, der geborene Metaphysiker, erkannte hier seinen Feind, und nicht nur persönlicher Ehrgeiz, sondern die Leidenschaft des Metaphysikers ließ ihn im Spiel von Thesis, Antithesis und Synthesis das Blendwerk der Begriffsdialektiker erkennen, weshalb er Fichte, Schelling und Hegel „die drei berühmten Sophisten der nachkantischen Periode“ nannte. Was ging den einzelnen der Moloch Staat an, wenn er ihm seine metaphysische Freiheit opfern mußte? Hier schlug die verborgene Hybris um in ihr Gegenteil, und der revolutionäre Geist erhob sein Haupt.

Fichte und Schiller aber mußten ihr Zeitalter im Zustand vollendeter Sündhaftigkeit erblicken, denn die Tat des Rationalismus, die Wiederholung der Ursünde, war offenbar: sie selbst hatten sie als Kinder ihres Jahrhunderts eben noch mitgemacht. Natur und Gott waren preisgegeben, und zwischen diesen unendlich fernen Polen der Welt gähnte die Kluft des absoluten Nichts. Hier setzte der Kampf der beiden gegen ihre eigene Philosophie ein, und indem sie gleichsam Abrechnung mit sich selbst hielten, begaben sie sich auf den Weg um Gott und Natur aufs neue zu suchen.

Kant selbst aber hatte das Riesenwerk der Überwindung seines eigenen schroffen Dualismus, der völligen Trennung zweier Welten in der Kritik der reinen und der praktischen Vernunft schon begonnen durch seine Kritik der Urteilskraft. Der große Zweckgedanke leitete ihn, als er die selbstgeschaffene unendliche Kluft zwischen Natur und Gott zu überbrücken suchte. So näherten sich aus der unendlichen Ferne die beiden Pole wieder, das „Ding an sich“ verlor seine unnahbare Starrheit, und der unsichtbar gewordene Gott trat in die Sichtbarkeit durch seine Werke. Die ästhetische Vernunft versöhnte den Leib mit der Seele, die Natur im Menschen mit dem Göttlichen, und im Menschen selbst erwachte der harmonische Geist, in dem beide Welten sich fanden. Der zerstörte Logos erhob sich wieder,

durch das Gestrüpp der abstrakten Begriffe brach das blühende Leben, und hier ward der poetische Genius gerufen um das schöne Werk der Versöhnung zu vollenden.

Ein reiner erhabener Wille, geführt vom poetischen Genius, entwand sich den Fesseln des selbstherrlichen Moralismus um fortan den sicheren Siegesweg anzutreten in Friedrich Schiller. Den „magischen Gürtel der Venus“, der Göttin der Schönheit, in der Hand, spricht er „Über Anmut und Würde“, vom edlen Heidentum seiner Poetennatur bestimmt, und Schritt für Schritt, mit dem „Instinkt des Genies“, geht er den Weg, auf dem es fortan für ihn kein Halten mehr gibt, hinauf zu den Höhen der Menschheit, an die Pforten des Heiligen.

Anmut und Würde sieht Schiller in den Bewegungen des Menschen, Spuren einer noch im Geringsten verborgenen Herrlichkeit. Er sieht sie aus jedem leuchten, wenn sie auch, entstellt durch vieles Häßliche, nur mehr dem Auge des Künstlers entdeckbar sind. Und er spürt ihnen nach, von unendlicher Sehnsucht, vom Heimweh nach einer wunderbaren Heimat ergriffen.

Niemals, so findet er, vermag der Mensch sich Anmut und Grazie selber zu geben, im Gegenteil, sie scheinen durch die geringste Willkür, Absicht oder Berechnung zerstört zu werden. Sie müßten, in ihrer Vollendung, der Ausdruck, das sichtbare Zeichen eines vollkommenen Seins der Seele sein, welches sich in der unnachahmlichen Sicherheit und Schönheit der willkürlichen Bewegungen des Menschen verraten würde. Aber nicht den willkürlichen Bewegungen selbst entspringen Anmut und Grazie, sondern dem, was den willkürlichen Bewegungen zur Begleitung dient und „in dem moralischen Empfindungszustand der Person seinen Grund hat“. Aus dem moralischen Empfindungszustand aber kommen die sympathetischen oder unwillkürlichen Bewegungen. Sie also sind die Ursache von Anmut und Grazie in den willkürlichen Bewegungen der Menschen. „Die willkürliche Bewegung erfolgt auf eine Handlung des Gemüts, welche also vergangen ist, wenn die Bewegung geschieht.“ „Die sympathetische Bewegung hingegen begleitet die Handlung des Gemüts und den Empfindungszustand desselben, durch den es zu dieser Handlung vermoht wird, und muß daher mit beiden als gleichlaufend betrachtet werden.“ Sie ist also der unwillkürliche, unmittelbare Ausdruck des Seins eines Menschen,

sie zeigt, was er ist, nicht was er sein möchte. In diesem Sein allein kann die Ursache von Anmut und Grazie liegen. Man kann also Anmut und Grazie niemals mit Bewußtsein machen, wohl aber durch Bewußtsein und Willkür zerstören.

Die Vollendung des menschlichen Wesens aber, jenes unwillkürlichen Seins hat die schöne Seele gefunden. Sie ist ganz Anmut und Grazie, weil sie ganz unwillkürlich lebt und handelt, weil der „moralische Empfindungszustand“, das Sittliche ihr wesentlich geworden ist. Das Unwillkürliche in ihr hat sich alles Willkürliche harmonisch angebildet. „Daher sind bei einer schönen Seele die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es.“ Sie hat kein anderes Verdienst, als daß sie ist. „In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung.“

Wie ganz anders klingt das, als jene Philosophie des vermeintlichen Sündenfalles! Was dort gepriesen worden ist, die Willkür, wird als ein Hemmnis auf dem Wege zur Vollendung und Vollkommenheit erkannt. Was dort getrennt worden ist: Sinnlichkeit und Vernunft, Natur und Freiheit, theoretische und praktische Vernunft, empirischer und intelligibler Charakter, Instinkt und Willen, Glückseligkeit und Vollkommenheit, um erst „nach Verlauf von vielen Jahrtausenden“ als Vollendung der menschlichen Gattung und als ein Werk der menschlichen Selbstherrschaft wieder vereint zu werden, das ist hier auf einmal schon gefunden in wunderbarer Harmonie. Es gibt also noch einen ganz anderen Weg zur Vollkommenheit als den scheinbar unumgänglichen der unendlichen Menschheitsgeschichte? Oder sollte gar der „unendliche Weg“ nicht zum Ziele führen und eine Täuschung sein? Die „schöne Seele“ hat die ganze Konstruktion der Willkür des Moralismus schon zerstört, der Dichter und Künstler Schiller kann nicht aber tausend Jahre warten, bis der selbstherrliche Moralist ihm erlaubt, als Sein zu finden, was er als schönen Schein schon jetzt verkünden und gestalten muß. Denn „auf der Wahrheit, auf dem festen Grunde der Natur“ muß auch der Schein ruhen. Der Dichter kämpft mit dem Moralisten um Sein oder Nichtsein, und der Dichter siegt, denn ihm gehört die Welt und die Wirklichkeit, jenem aber nur der Schein, den er in seinen Begriffen eingetauscht hat.

„Die Person . . . schreibt dem Körper die Bewegungen entweder durch ihren Willen vor, wenn sie eine vorgestellte Wirkung in der Sinnenwelt realisieren will, und in diesem Falle heißen die Bewegungen willkürlich oder abgezweckt; oder solche erfolgen, ohne den Willen der Person, nach einem Gesetz der Notwendigkeit — aber auf Veranlassung einer Empfindung; diese nenne ich sympathetische Bewegungen.“ Nach der Philosophie des notwendigen Sündenfalles konnte es nur zwei Arten von Bewegungen geben: entweder die vom Instinkt, vom Naturtrieb, der mechanischen Notwendigkeit, oder die vom freien selbstherrlichen Willen, der Willkür bestimmten. Wenn also jetzt die sympathetischen Bewegungen „nach einem Gesetz der Notwendigkeit“ erfolgten, konnte dies ein anderes sein als das der mechanischen Notwendigkeit der Natur? Ausdrücklich aber fährt Schiller fort: „Ob die letzteren (die sympathetischen Bewegungen) gleich unwillkürlich und in einer Empfindung gegründet sind, so darf man sie doch mit denjenigen nicht verwechseln, welche das sinnliche Gefühlsvermögen und der Naturtrieb bestimmt; denn der Naturtrieb ist kein freies Prinzip, und was er verrichtet, das ist keine Handlung der Person.“ Wo also waren die sympathetischen oder unwillkürlichen Bewegungen unterzubringen, wenn nicht unter der mechanischen Notwendigkeit der Natur, und nicht unter der Willkür des Menschen?

Hier war die ganze Philosophie der doppelten Kausalität in Frage gestellt, die Erklärung des Sündenfalles und die auf sie gegründete Philosophie der Geschichte. Hinter dem schönen Schein der Kunst aber, durch den jener Zwiespalt überwunden werden sollte in der „ästhetischen Erziehung des Menschen“, stieg eine neue Welt auf, jene Wirklichkeit, wo der Gegensatz von Notwendigkeit und Freiheit, von empirischem und intelligiblem Charakter überwunden war in einer neuen Einheit: ihr aber hatte die Sehnsucht und das Heimweh des Künstlers gegolten, aus ihr stiegen Anmut und Grazie auf als selige Lichtgestalten, als ein Gruß aus der wahren Heimat. Diese Einheit war der Logos. Schiller ging auf den Weg ihn zu suchen mit der glühenden Liebe des wahren Genius, und so entstand seine letzte große philosophische Abhandlung: „Über naive und sentimentalische Dichtung“.

Wieland hatte schon in den „Sympathien“ die Erinnerung an das verlorene Paradies gefunden, die Besinnung auf das Urbild

des Menschen: Adam vor dem Sündenfalle. Die Sehnsucht des Künstlers, des Dichters vor allem gilt jenem Urbild, und sein Heimweh ist der Eros, der ihn auf den Weg führt zur Rückkehr nach dem Paradiese. Hier winkt dem Gequälten und Heimatlosen das Glück und der Frieden, hier kann er sich gesund trinken am Quell des Vergessens, hier wird der Zwiespalt des Lebens überwunden, der Riß in der Seele des Menschen geheilt. Der sentimentalische Mensch fühlt den Gluch des Zwiespalts in sich, den die erste Sünde im Paradiese, die Überhebung gegen Gott und Natur ihm gebracht hat. Was der Rationalist als den ersten Schritt zur Vollkommenheit, zur wahren Freiheit und Selbstherrlichkeit des Menschen so überschwänglich gepriesen, das beginnt der Sentimentale als den Anfang alles Unglücks und Unheils in der Welt zu erkennen. So sehnt er sich nach Erlösung aus den Wirrsalen des Lebens, wie der verlorene Sohn sich sehnt nach der Rückkehr zum Hause des Vaters. In den Sympathien ist bei aller Lebensdürre wenigstens die Erinnerung an das Verlorene wach geblieben, und aus der Sehnsucht kann der Wille zur Rückkehr werden: ich will mich aufmachen und zu meinem Vater gehen!

Was ist also der „moralische Empfindungszustand“, aus dem die sympathetischen, die unwillkürlichen Bewegungen des Menschen kommen, anderes, als der Zustand des sentimentalischen Menschen, mit der Erinnerung an das Paradies, der Sehnsucht und dem vielleicht schon leise ansetzenden Willen zur Rückkehr nach dem Paradiese? Wenn also Anmut und Grazie dem Sympathetischen oder Unwillkürlichen an den willkürlichen Bewegungen des Menschen eignen, so entspringen sie der Sehnsucht nach dem Urbild des Paradieses und wachen im sentimentalischen Menschen selbst auf mit dem Willen zur Rückkehr, als ein Zeichen und Keim jenes Urbildes selbst. Denn das Urbild schlummert ja in jedem Menschen, es ist nur verdeckt und entstellt durch die Willkür des Menschen, den Sündenfall und seine Folgen, seine Wiederholung durch die ganze Geschichte der Menschheit. Im sympathetisch ergriffenen Menschen ist ein erstes Erwachen aus dem seelischen Tode zu spüren, die ersten Frühlingsknospen eines neuen Lebens beginnen sich anzusetzen. An die Stelle des bloßen moralischen Empfindungszustandes, eines dumpfen gefühlsmäßigen Drängens und Treibens muß nun die erwachende Sehnsucht des von seinem Bewußtsein der Sündhaftig-

keit und Ohnmacht erschütterten Menschen treten, die Sehnsucht des religiös erschütterten Menschen nach Erlösung aus dem Zwiespalt seiner einst selbstgewollten Verlassenheit von Gott und Natur. Der übermütige, selbstherrliche Moralist ist klein und ein Bettler geworden, und er geht mit der Reue über seine Willkür und Eignisucht im Herzen um Gott und die Herrlichkeit seiner Schöpfung aufs neue zu finden.

Schiller sucht das zerstörte Urbild, sein eigenes Urbild, das Urbild des Dichters vor allem, in seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“. Und er findet es zunächst im Kinde. Im Kinde hat die Willkür des Menschen noch nicht die Verwüstungen angerichtet, die sein Eigenwille, die Ursünde wiederholend, im Aufwachsenden zeitigt. Im Kinde spricht noch am reinsten die einst unentstellte Natur. Darüber hinaus aber noch ein anderes, was den Menschen über das Tier erhebt und was der Moralist im gefallen Menschen den moralischen Empfindungszustand genannt hat: „das Naive der Gesinnung“. Aber im Naiven der Gesinnung lebt schon mehr als im moralischen Empfindungszustand, weil hier nicht nur die Sehnsucht nach dem Urbild wach ist, sondern das Urbild selber durch den Schleier der willkürlichen Trübungen schimmert. Deshalb sind Anmut und Grazie dem Kinde eigen. Im Kinde sieht deshalb der Künstler Schiller vor allem das Wesen jener sympathetischen und unwillkürlichen Bewegungen und erkennt auch das, was sie von der bloßen Notwendigkeit der Natur unterscheidet. Im Naiven liegt gerade das, was im paradiesischen, urbildlichen Menschen mehr als bloße Natur, bloß unbewußtes Wesen, bloße Unschuld war. Leise und kaum merklich zunächst korrigiert Schiller seine von Rousseau übernommene Vorstellung der bloßen Indifferenz zwischen Gut und Böse, der bloßen Naturhaftigkeit des paradiesischen Menschen: die neuheidnische Vorstellung. Der Moralismus hat seine rationalistische Überspannung allmählich verloren, und die religiöse Auffassung des Christentums vom Urstande des Menschen beginnt sich durchzubilden. Das „Naive der Gesinnung“ erhebt sich über den Naturtrieb des Tieres. Hier erwacht der „Instinkt“ des in Schiller selbst waltenden Genius.

Und jetzt fährt Schiller fort: „Das Naive der Gesinnung kann zwar, eigentlich genommen, auch nur dem Menschen als einem der Natur nicht schlechterdings unterworfenen Wesen beigelegt werden,

obgleich nur insofern, als wirklich noch die reine Natur aus ihm handelt; aber durch einen Effekt der poetisierenden Einbildungskraft wird es öfters von dem Vernünftigen auf das Vernunftlose übertragen. So legen wir öfters einem Tiere, einer Landschaft, einem Gebäude, ja, der Natur überhaupt, im Gegensatz gegen die Willkür und die phantastischen Begriffe des Menschen, einen naiven Charakter bei. Dies erfordert aber immer, daß wir dem Willenlosen in unserm Gedanken einen Willen leihen und auf die strenge Richtung desselben nach dem Gesetz der Notwendigkeit merken. Die Unzufriedenheit über unsere eigene schlecht gebrauchte moralische Freiheit und über die in unserm Handeln vermißte sittliche Harmonie führt leicht eine solche Stimmung herbei, in der wir das Vernunftlose wie eine Person anreden und demselben, als wenn es wirklich mit einer Versuchung zum Gegenteil zu kämpfen gehabt hätte, seine ewige Gleichförmigkeit zum Verdienst machen, seine ruhige Haltung beneiden. Es steht uns in einem solchen Augenblicke wohl an, daß wir das Prärogativ unserer Vernunft für einen Fluch und für ein Übel halten und über dem lebhaften Gefühl der Unvollkommenheit unsers wirklichen Leistens die Gerechtigkeit gegen unsere Anlage und Bestimmung aus den Augen sehen.“

Wenn Rousseau das Naive der Gesinnung „durch einen Effekt der poetisierenden Einbildungskraft“ von dem Vernünftigen, dem Menschen, auf das Vernunftlose, das Tier, übertragen hatte, so war das eine symbolische Tat des Dichters gewesen. Die Sehnsucht nach Erlösung aus dem Zwiespalt seines unseligen, sündigen Bewußtseins hatte den sentimentalisch Ergriffenen getrieben, den Urstand des Menschen mit der Unschuld des Tieres zu verwechseln und in ihr das Paradies, das Ideal des Daseins zu sehen. Dann war aber auch der Gegensatz, auf den Kant und Schiller sich mit ihrer Auffassung vom Beginn der Menschheitsgeschichte gegenüber Rousseau gestellt hatten, nicht mehr haltbar, weil er der Gefahr der Ver-tierung des Menschen die der Vergötterung gegenüberstellte.

Nun aber hatte Schiller eine völlig neue Stellung gefunden. Die Naivität der Gesinnung erhebt den Menschen über das Tier. Sie bildete die positive sittliche Kraft im Urstande des Menschen. In der „Versuchung zum Gegenteil“, im „Übermut seiner Freiheit“ aber hat der Mensch seine „sittliche Harmonie“ und damit die „reine

Natur" aufgegeben und ist seiner „Willkür“ gefolgt. Er ist aus dem „Hause“ des Vaters, dem Paradiese, „hinaus in die Fremde gestürmt“, und hat freiwillig das Paradies mit der Einöde seiner selbstgeschaffenen Freiheit vertauscht.

Noch bleibt Schiller in den Begriffen des Moralismus befangen, wenn er die Glückseligkeit von der Vollkommenheit trennt, die verlorene Natur von der nach Verlauf von vielen Jahrtausenden zu erlangenden Selbstherrlichkeit, der Gottgleichheit des Menschen, und an der Vorstellung vom „Naturkind“ festhält, die er doch soeben überwunden hat. Denn nichts anderes als die Auffassung der christlichen Kirche vom Urstande des Menschen im Paradiese hat er soeben ausgesprochen, verhüllt freilich noch durch das moralistische Vorurteil.

Aber neben dem Kinde sieht Schiller noch einen bevorzugten Träger des Urbilds: das Genie. Naiv wie das Kind muß das Genie sein, und darin liegt gerade seine Genialität, daß es mehr als andere Sterbliche noch vom Urbild in sich birgt in jenem „Instinkt“ der reinen Natur, der es wie „sein schützender Engel“ leitet. „Es verfährt nicht nach erkannten Prinzipien, sondern nach Einfällen und Gefühlen; aber seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes (Alles, was die gesunde Natur tut, ist göttlich), seine Gefühle sind Gesetze für alle Zeiten und für alle Geschlechter der Menschen.“ „Aus der naiven Denkart fließt notwendiger Weise auch ein naiver Ausdruck sowohl in Worten als Bewegungen, und er ist das wichtigste Bestandstück der Grazie. Mit dieser naiven Anmut drückt das Genie seine erhabensten und tiefsten Gedanken aus: es sind Göttersprüche aus dem Mund eines Kindes.“

Mehr noch als im Kinde leuchtet im Genie das Urbild auf, weil neben der reinen Unschuld der Natur das Göttliche aus ihm spricht, das also, was am Urbild mehr als reine Natur war, die Begabung des Geistes als ein Strahl der göttlichen Gnade. Anmut und Grazie im Kinde, noch mehr im Genie, verkünden die Stimme Gottes, „Göttersprüche“ tönen von ihren Lippen, Paradiesesklänge. Was Schiller als das Sympathetische, das Unwillkürliche, bezeichnet, gewinnt langsam Gestalt, wenn es auch noch verhüllt bleibt durch die Nachwirkung der Deutung Rousseaus vom Sündenfalle und durch Schillers eigene frühe Überspannung der moralischen Freiheit. Das „Gesetz der Notwendigkeit“, dem auch die sympathetischen Bewegungen folgen, das im Genie wirkt und Anmut und Grazie

hervorbringt, ist viel mehr als ein bloßes Naturgesetz. Hier steigt durch das Gestrüpp der moralistischen Begriffe das Urbild des Menschen auf im Genie mit dem Zeichen der tragischen Sendung in einer entgötterten Welt.

Wie unterscheidet sich nun die schöne Seele vom Genie? In beiden hat das Sympathetische, das Unwillkürliche alles Willkürliche, was sonst den Ausdruck des Menschen beherrscht, in seinen harmonisierenden Bann gezogen. Aber bei der schönen Seele wird mehr der „moralische Empfindungszustand“ betrachtet, das „sittliche Gefühl“, der Anteil des menschlichen Willens an der erreichten Vollkommenheit, beim Genie mehr die Begabung, der Instinkt der Natur. Und doch darf auch die schöne Seele, da sie „das Siegel der vollendeten Menschheit“ auf der Stirne trägt, sich „der Stimme des Triebes“ überlassen, ohne erst „den Grundsatz der Moral abzuhören“. Ja, Schiller sagt sogar, sie habe kein anderes Verdienst, „als daß sie ist“. Und das gehört gerade zu ihrem Erkennungszeichen, daß sie nicht weiß um die Schönheit ihres Handelns. Alle Reflexion auf sich selbst ist hier schon ausgeschlossen. Es lebt etwas Neues in ihr. Die schöne Seele ist ein sittliches Genie, und nur der Ausgangspunkt des Dichters in seinen beiden Untersuchungen bedingt den Unterschied der Formulierungen: in „Anmut und Würde“ wiegt das Moralische vor, in „Naive und sentimentalische Dichtung“ das Problem der „reinen Natur“ und was den Menschen vom Tiere unterscheidet. In der schönen Seele tritt die Freiheit des menschlichen Willens in den Vordergrund, im Genie das Walten der Natur und jener höheren Notwendigkeit, die noch ein letztes Geheimnis umgibt. Ist aber die schöne Seele etwas anderes als das wiedergewonnene Urbild des Paradieses? Sie wie das Genie sind vom Instinkt, jenem „schützenden Engel“ geleitet. Er lebt in den Sympathien auf, kündet in Anmut und Grazie sich an. Der Gegensatz von Notwendigkeit und Freiheit, von empirischem und intelligibelm Charakter schmilzt hin in einem Höheren: es spricht im Genie als Begabung, Ruf und Gnade, und zwingt es aus der Haltung des bloßen Empfangens und der Sehnsucht in die höchste Tätigkeit der Verkündigung und Erfüllung seiner Sendung überzugehen.

Hier hat Schiller noch ein Drittes gefunden: es vereint die schöne Seele mit dem Genie, den Willen des Menschen mit Begabung und Gnade. Leben und Dichtung aber werden hier eins.

„Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft ist Geistesfreiheit, und Würde heißt ihr Ausdruck in der Erscheinung.“ Der höchste Grad der Würde ist die Majestät. Majestät aber hat nur das Heilige. Die Willensgröße Schillers führte den sentimentalischen Sohn eines sentimentalischen Zeitalters aus der Sehnsucht, zurück nach dem vermeintlichen Paradiese der Unschuld, aus einem bloßen Zustande des Gefühles, zur Wiedergewinnung des Verlorenen durch den Willen. Die Reinheit seiner Gesinnung errettete Schiller von der Überhebung des selbstherrlichen Moralisten. Erschüttert steht er an der Pforte des neuen Reiches. Hier erkennt er den Beginn seiner eigentlichen Sendung. Aus dem „moralischen Empfindungszustand“ ist er zur Erkenntnis des Zwiespalts im Menschen, zum Bewußtsein des Tragischen weitergeschritten, das auf den Uranfang der Menschheitsgeschichte zurückgehen muß. Der sentimentalischen Ergriffenheit ist die Erkenntnis, der Erkenntnis aber der Wille zur Überwindung des Übels gefolgt. Die Sehnsucht des Sentimentalen ist die Sehnsucht nach Erlösung, und der Sehnsucht antwortet der Wille zur Erlösung.

Hier schweigt der moralisierende Philosoph. Der poetische Genius im sentimentalischen Zeitalter, als den Schiller in seiner Bescheidenheit und Größe Goethe erkannte, ist er vor allem selbst, und als Dichter schreitet er über die Schwelle, mitten aus der Zeit hinein in die Ewigkeit. Der moralische Rhetor hat seine Aufgabe beendet, der religiös erschütterte Dichter spricht als Seher und Prophet. Das Heilige steht vor ihm mit dem Zeichen der Ewigkeit, und durch den Schleier des schönen Scheines schimmert deutlich das Antlitz der ewigen Wahrheit. —

Heinrich von Kleist hat in den „Abendblättern“ seine kleinen Aufsätze über die Kunst nur gleichsam als Randbemerkungen zu seinen Werken gegeben. Er war so sehr Dichter, daß ihm alle Reflexion über die Kunst schon zuwider war. So gilt von ihm, was Schiller vom naiven und genialen Dichter sagt: „Der Dichter einer genialen und geistreichen Jugendwelt, so wie derjenige, der in den Zeitaltern künstlicher Kultur ihm am nächsten kommt, ist streng und spröde, wie die jungfräuliche Diana in ihren Wäldern; ohne alle Vertraulichkeit entflieht er dem Herzen, das ihn sucht, dem Verlangen, das ihn umfassen will. Die trockene Wahrheit, womit er den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit. Das Objekt

besitzt ihn gänzlich, sein Herz liegt nicht, wie ein schlechtes Metall, gleich unter der Oberfläche, sondern will, wie das Gold, in der Tiefe gesucht sein.“ Aus der Keuschheit des Begnadeten ist der „Brief eines Malers an seinen Sohn“ (im 19. Abendblatt vom 22. Oktober 1810) zu verstehen. Es ist aber auch die ganze Tragödie Kleists in ihm mit eingeschlossen. In der Abwehr gegen den dürren Rationalismus hat Kleist sich auf sein unmittelbares Gefühl versteift, und aus dem gereizten Widerspruch gegen das ewige Reflektieren des deutschen Idealismus ist der barsche, ja frivole Ton dieses Briefes zu erklären: das Heilige wird mit dem leblosen Vernunftkult des Moralismus zusammengeworfen, und Kleist, der Künstler, ist lieber ein roher Heide, als ein solcher „Christ“. Er will wenigstens die Natur, wo jene weder Natur noch Gott mehr haben. Aber der Widerspruchsg Geist ist in ihm so zu einer metaphysischen Abwehrhaltung geworden, und über dem Groll, dem „Ressentiment“, ist er selbst nicht zur Bejahung wahrer Heiligkeit gekommen. So bleibt er auf der Schneide zwischen Abwehr und eigener Wiedergeburt stehen, das Gesicht zurückgewandt gegen den Feind, statt vorwärts zu seinem Ziele, und er hat mit Bewußtsein nur das Eine zu sagen, was er einst Rühle lehrte: „Ich höre, du, mein lieber Junge, beschäftigst dich auch mit der Kunst? Es giebt nichts Göttlicheres als sie. Und nichts Leichteres zugleich; und doch, warum ist es so schwer? Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche, ist schön; und schief und verschroben Alles, so bald es sich selbst begreift. O der Verstand! Der unglückselige Verstand! . . . Folge deinem Gefühl. Was dir schön dünkt, das gieb uns, auf gut Glück. Es ist ein Wurf, wie mit dem Würfel; aber es giebt nichts Anderes.“ In einer Welt der lebensstarrten Vernunft Herrschaft gibt es nur eine Möglichkeit: den Wurf nach der anderen Küste, den Sprung in den Zufall, zu dem doch die Notwendigkeit der Verzweiflung treibt, das ungeheure Wagnis, den Sturz mit verhülltem Bewußtsein ins Absolute der möglichen Gnade oder des Untergangs, zur Rettung aus dem absoluten Nichts, aus dem ewigen Sündenfall in den Zufall der möglichen Erlösung. Hinter dieser Zuversicht glüht die Verzweiflung auf und die Tragödie eines Verzweifelnden.

Nachdem Kleist so einmal die schmale Insel der Rettung mit dem Blick des Gezeichneten erschaut hat, ist der Dichter in ihm, der Gerettete, gesprächig geworden wie ein Kind. So schreibt er den

„Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler“ (im 32. Abendblatt vom 6. Nov. 1810). Der Mensch trägt eine Neigung zum Verkehrten in sich und den Zug zur Schwere und Finsternis. So führt auch der Feind des Lichtes die jungen berufenen Kunder der Schönheit, die Künstler, in die Irre, daß sie am Stoffe kleben und in der Sehnsucht nach dem Schönen und der bloßen Nachahmung sich verzehren. Erweckung und Erwachen zum eigensten, höchsten Leben, das ist aber der Sinn aller Kunst, und die Sprache des Genius verkündet stets nur das Eine, das Wunder und Geheimnis der Schöpfung: werde, was du bist! Daß das Urbild in jedem erwache, daß höchste Eigentätigkeit den Versunkenen aus dem Gestrüpp der Verirrungen hebe, dazu ergeht der Ruf des Schöpfers durch jedes große Vor-Bild! Das Geheimnis der praestabilirten Harmonie, das Rätsel der Monaden Leibnizens mit seinem Rest von rational nicht Erfasbarem ist hier gelöst: „Denn die Aufgabe, Himmel und Erde! ist ja nicht, ein anderer, sondern ihr selbst zu sein, und euch selbst, euer Eigenstes und Innerstes, durch Umriss und Farben, zur Anschauung zu bringen! Wie mögt ihr euch nur in dem Maße verachten, daß ihr willigen könnt, ganz und gar auf Erden nicht vorhanden gewesen zu sein; da eben das Dasein so herrlicher Geister, als die sind, welche ihr bewundert, weit entfernt, euch zu vernichten, vielmehr allererst die rechte Lust in euch erwecken und mit der Kraft, heiter und tapfer, ausrüsten sollen, auf eure eigne Weise gleichfalls zu sein?“ „Die Erfindung nach eigentümlichen Gesetzen“ ist „das Spiel der Seligen“, hier leuchtet unsere Heimat auf, die unendliche Seligkeit des Paradieses. Kleist denkt an sein eigenes wunderbares Erwachen zu sich selbst aus den Fesseln des Rationalismus bei der Musik in der katholischen Kirche zu Dresden, im Blick auf das Mysterium des Sakraments und vor der Sixtinischen Madonna Raphaels. Der göttliche Genius neigt sich herab und küßt die Stirne des Gezeichneten, daß die Falten des Zweifels und des Todes sich glätten und der Funke des Lebens aufwächst zur Flamme heiliger Begeisterung im Anblick der Schönheit.

Und da Kleist so den Weg zum Geheimnis der Genialität, der Begabung und Gnade gewiesen hat, verrät er die Keuschheit seines eigenen Herzens im Dienste des Schönen im „Brief eines Dichters an einen anderen“ (im 4. Abendblatt vom 5. Januar 1811). Schiller zeichnet den Gegensatz des Machers zum Genie so: „Wenn der

Schulverstand, immer vor Irrtum bange, seine Worte wie seine Begriffe an das Kreuz der Grammatik und Logik schlägt, hart und steif ist, um ja nicht unbestimmt zu sein, viele Worte macht, um ja nicht zu viel zu sagen, und dem Gedanken, damit er ja den Unvorsichtigen nicht schneide, lieber die Kraft und die Schärfe nimmt, so gibt das Genie dem Seinigen mit einem einzigen glücklichen Pinselstrich einen ewig bestimmten, festen und dennoch ganz freien Umriss. Wenn dort das Zeichen dem Bezeichneten ewig heterogen und fremd bleibt, so springt hier wie durch innere Notwendigkeit die Sprache aus dem Gedanken hervor und ist so sehr Eins mit demselben, daß selbst unter der körperlichen Hülle der Geist wie entblößt erscheint. Eine solche Art des Ausdrucks, wo das Zeichen ganz in dem Bezeichneten verschwindet, und wo die Sprache den Gedanken, den sie ausdrückt, noch gleichsam nackend läßt, da ihn die andere nie darstellen kann, ohne ihn zugleich zu verhüllen, ist es, was man in der Schreibart vorzugsweise genialisch und geistreich nennt.“ Als ob Kleist bekräftigend einfielen in diese Ausführungen Schillers, schreibt er in seiner lebensvollen Unmittelbarkeit: „Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den Deinigen legen könnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt . . . Sprache, Rhythmus, Wohlklang usw., so reizend diese Dinge auch, insofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich, aus diesem höheren Gesichtspunkt betrachtet, nichts, als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand; und die Kunst kann, in bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst verschwinden zu machen. Ich bemühe mich aus meinen besten Kräften, dem Ausdruck Klarheit, dem Versbau Bedeutung, dem Klang der Worte Anmut und Leben zu geben: aber bloß, damit diese Dinge gar nicht, vielmehr einzig und allein der Gedanke, den sie einschließen, erscheine. Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält, und uns an nichts erinnert, als an sich selbst.“ Das sagt derselbe, der auch versichert: „In der Kunst kommt es überall auf die Form an, und Alles, was eine Gestalt hat, ist meine Sache.“ Kleist hat die Keuschheit des wahren Genius in sich, und er kennt die Hintergründe „dieser Unempfindlichkeit gegen das Wesen und

den Kern der Poesie, bei der, bis zur Krankheit, ausgebildeten Reizbarkeit für das Zufällige und die Form": hier ist der neue Sündenfall schon geschehen, die Seele krank im Innersten. Aber vor dem Heiligen gibt es nur Anbetung, und das Ich muß erlöschen, wenn die Lampe des Ewigen entzündet ist. Alles andere ist heimlicher Satansdienst, eitle Selbstbespiegelung, und es bleibt Stümperei, mag es sich noch so ästhetisch gebärden.

Hier fällt der Blick in die letzten Gründe der Einsamkeit dieses Menschen. Er suchte sein Heiligstes und Innerstes krampfhaft zu bewahren vor den Versuchungen, Befleckungen und Entstellungen der Welt, derselben Welt, die er als Gestalter und Bildner doch auch so lieben mußte. Der Mensch kann sich nicht bewahren, wenn er die Wiedergeburt nicht findet, oder er muß in sich das Leben ertöten. An der Grenze von Sein und Nichtsein, auf der Schneide zwischen Leben und Tod um der Reinheit seines Innern willen, das er für den „Moment der ersten Empfängnis“ bereitete wie der Priester den Opferaltar, blieb er stehen und sah hinab in die Abgründe des Seins, vom Schwindel gequält, von unendlicher Seligkeit befeuert. Durch den Groll seines heimlich liebenden Herzens zittert der Schmerz seiner ach! so weichen und melodischen Seele, und es blutet in seinem Innersten, wo er derb und grob erscheint. Die Tragödie seines eigenen Lebens erwacht in Kleist, wenn er von Gefühl und Gefühlsblick spricht: von jenem Letzten, Reinen, Gnadereichen, was ihn mit dem Urbild verbindet. Sein Gefühl ist der Instinkt des Genies, das Geheimnis von Natur und Gnade, wo Erde und Himmel sich berühren wie einst beim Hauche Gottes, als er Adam schuf. Aber hier liegt auch die Tragödie der Menschheit. Sie ist in der Paradoxe „Von der Überlegung“ (im 59. Abendblatt vom 7. Dezember 1810) verborgen, sie bricht durch die schwermütigen „Betrachtungen über den Weltlauf“ (im 8. Abendblatt vom 9. Oktober 1810). Im einzelnen wiederholt sich nur die Tragödie der ganzen Menschheit. Der Metaphysiker blickt durch die Zeit hinab in die Zeitlosigkeit alles Seins und mißt den Menschen, wie er ist, an ihm. Das Urbild steht neben dem Bild des gefallenen Menschen. Der erste Schritt in die von Kant und Schiller so gepriesene Freiheit war ein ungeheurer Irrtum. Ihm folgte der Fluch der bösen Tat. Was sagen Sichtes fünf Stufen der Menschheitsgeschichte in seinen „Grundzügen des gegenwärtigen Zeitalters“, was selbst Schillers „Briefe

über die ästhetische Erziehung des Menschen" im Anblick dieses Ungeheuren? Sind sie nicht wie das Spielzeug der Kinder, heute fabriziert, morgen zerbrochen von der rauhen Wirklichkeit?

Die „traurige Klarheit“ der frühesten Jahre des Erwachens kommt über den Genius, abgrundtiefe Melancholie träufelt in seine wunde Seele die Sehnsucht zum Tode. Die Müdigkeit des Daseins ergreift ihn, wie Hamlet, und wie gerne stimmte er ein in Jokastes, der geschlagenen Tochter Evas Weisheit des übermenschlichen Schmerzes:

Was hat der Mensch zu fürchten, den das Ungefähr
Beherrscht, und den kein sicherer Blick vorahnend lenkt?
Am besten lebt er ohne Harm, wie's eben geht.

Kleist, der Meister der Verfertigung der Gedanken beim Reden flüchtet zum Freunde, wenn auch nur zu einer Gestalt seiner Einbildungskraft, um sich zu retten vor der Verzweiflung. Die Angst des Daseins überfällt ihn, er muß sich aussprechen. In der Gemeinschaft, zu zweien mag der entwichene Sinn des Lebens wiederkehren, der verleugnete Logos sich zeigen, wenn auch in weiter, weiter Ferne, zum Troste und zur Rettung vor dem Sturz in die Nacht.

So schreibt Kleist sein Bekenntnis „Über das Marionettentheater“ (im 63. — 66. Abendblatt vom 12. — 15. Dezember 1810). Hier lebt der ganze Glanz und Schmerz seiner Seele wieder auf, gebändigt in die Form eines vertrauten Gespräches. Wie ein Tanz der Sprache zu zweien um das Geheimnis des Lebens klingt es, scheinbar unberührt vom Gefühle, in Wahrheit frei von jeder Sentimentalität. Es ist die Sprache eines Kindes, das die Tragödie des Daseins schon erlitten hat.

Die Marionetten des Jahrmarkts, vor denen die frohen Kinder staunen, haben etwas Bezauberndes und Berückendes. Es fesselt uns immer mehr, je länger wir uns in das Spiel versenken. Ihre Bewegungen, so unbeholfen und ungeschickt sie zunächst aussehen mögen, scheinen ein Geheimnis zu bergen, und das eben zieht uns in ihren Bann und läßt uns nicht mehr los. Wir können uns, wie die Kinder, nicht sattsehen an ihnen. Wie eine Erinnerung taucht es in uns auf an einen wunderbaren Traum, verborgene Saiten unserer Seele beginnen anzuklingen. Ein Lied der Sehnsucht tönt ganz leise wie aus weiter, weiter Ferne an unser Ohr, daß unser

Herz, in der Härte des Lebens unempfindlich geworden, zerspringen möchte um mit seinem Blutstrom hinzufließen ins Vergessen.

Die toten Puppen scheinen von höchstem Leben erfüllt, das wir, die Träger des Lebens selbst, niemals zu erreichen vermögen. Wie ein stummer Vorwurf und eine Mahnung spricht es aus ihnen und läßt uns nicht zur Ruhe kommen. Es treibt uns ihrem Geheimnis nachzuspüren.

Die Marionetten bewegen sich mit vollendeter Anmut und Grazie, sie sind von einem wunderbaren Rhythmus getragen, und ihr Spiel ist ein vollkommener Tanz. In der Einfachheit ihrer Bewegungen ist doch auch schon der Ausdruck unendlicher Lebensfülle gegeben. Während beim Menschen sich die Bewegungen nur allzu oft widerstreiten und den Strom des ihn durchflutenden Lebens zerstören, scheinen sie hier harmonisch zusammenzuklingen, und erwecken das Bild eines aus der Vollendung des Wesens sich auswirkenden Organismus. Das Rätselvollste an allem aber ist, daß die oft so kompliziert aussehenden Bewegungen ausschließlich nur durch die Bewegung des Schwerpunktes der Figur hervorgerufen werden, was meist auf höchst einfache Weise geschieht, während die Glieder, als bloße Pendel wirkend, ihre Bahnen auf das Graziöseste beschreiben. Hier scheint ein Gesetz zu walten, das formal und mathematisch nicht allzuschwer zu bestimmen sein müßte, und doch liegt gerade in dieser Bestimmtheit das unserem Verstande so hohnsprechende Geheimnis. Denn diese Figuren wirken so, als ob sie sich aus einem vollendeten, harmonischen Sein der Seele bewegten, als ob sie jene Naivität in der Vollendung besäßen, die wir im Kinde bestaunen und die uns in seiner Unschuld rührt. Ja, die Naivität der Puppen scheint zur höchsten Genialität gesteigert, denn der Geist, der sie beherrscht, scheint nicht nur im vollkommenen Einklang mit dem Körper zu sein, sondern auch mit den Gesetzen der Natur und der Welt. Nirgends ist hier ein Widerspruch, sie sind für unsere Phantasie, was sie scheinen, und sie scheinen, was sie sind. Das Problem des Genies scheint gelöst zu sein — in einer toten Puppe, und wir, die Lebendigen, stehen vor ihr, als ob der Geist aus uns in sie gefahren wäre, in den toten Stoff. Sie ganz beglückte und beglückende Anmut und Grazie, wir eine ewige Disharmonie, ein Schrei, eine Klage in der Nacht des Lebens.

Sollte die Lösung des Geheimnisses darin zu finden sein, daß diese

Puppen, die selbst doch keine Seele und also auch keinen eigenen Willen haben, sich nur bewegen lassen, selbst aber nicht das Geringste zur Bewegung hinzutun, sich also ganz dem Willen des Bewegers und seinen Absichten fügen? Während wir durch unseren eigenen Willen gerade unseren Körper zu meistern glauben und doch bei jeder Bewegung kläglich versagen?

Die Marionette besitzt keine Seele. Aber weil ihre Bewegungen in sich so vollendet und harmonisch sind, als ob die höchste Vernunft in ihnen regierte, legen wir ihnen „durch einen Effekt der poetisierenden Einbildungskraft“ eine in sich vollendete Seele bei, die in vollkommener Einheit mit ihrem Körper sei, so daß der Körper nichts als der sichtbare Ausdruck der Seele, seine Bewegungen die Verkörperung des in sich vollendeten Rhythmus dieser Seele seien: der vollendete Tanz! Dann wäre also der Weg der Seele dieser Figuren, nämlich der vom lenkenden Willen vorgezeichnete Weg, nichts als der Weg ihres Schwerpunkts, und der Schwerpunkt nur die physische Einheit dieses Organismus, den das unendlich Lebensvolle durchflutet, was wir die Seele nennen. Mit der erhabenen Notwendigkeit des Naturgesetzes, mit mathematischer Bestimmtheit, mit der Sicherheit der harmonischen Welt, in der die Gestirne kreisen, beschreiben diese Figuren mitsamt ihren Gliedern ihre Bahn, als ob der Schöpfer selbst, der Herr und Dirigent des Weltalls in ihrem Schwerpunkt wäre, ja als ob der Schwerpunkt dieser Puppen nichts anderes wäre als der Schwerpunkt der Welt selbst: Gott. In den Puppen Natur und Gott, die durch die Willkür des Menschen in ihm selber Getrennten, wieder in vollkommener Harmonie, das Urbild des Paradieses wieder gefunden! Das Unwillkürliche, das Sympathetische, das Naive, das Genie selbst endlich in seiner Vollendung sichtbar vor unseren Augen, das Wunder der Schöpfung und der Gnade, die Erfüllung unserer Sehnsucht und die Stillung unseres heißesten Verlangens. Daher also das Staunen der Kinder, daher unser eigenes Nichtsattsehenkönnen an diesen Puppen!

Der Mensch aber ist in sich widerspruchsvoll und zerrissen. Seine Seele lebt nie im Einklang mit sich selbst und deshalb um so weniger mit ihrem Körper. So fällt der Schwerpunkt seiner Seele nie mit dem seines Körpers zusammen, und sein Bemühen, sich mit Bewußtsein zu geben, was er nicht hat, sich zu etwas zu machen, was er

nicht ist, droht ihn lächerlich zu machen vor den Augen der anderen Geschöpfe. So tritt leicht das ein, was Schiller geißelt: „aus der affektierten Anmut wird Ziererei, aus der affektierten Würde steife Feierlichkeit und Gravität.“ Ja gerade da, wo sich der Mensch befinnt auf die Vollendung seiner Bestimmung, auf die Erfüllung seines Wesens, und durch Kunst zu erreichen sucht, was ihm das Leben versagt, kommt der Zwiespalt seines Wesens oft nur um so schroffer zutage. Hier wird der Spott über das Mißlingen plötzlich zum tödlichen Ernste, das Bewußtsein um unsere Freiheit zur furchtbarsten Qual. Ein schmerzlicher Riß in unserer Seele erinnert uns an unsere Unvollkommenheit und unser notwendiges Versagen.

Bei der Marionette bringt das Gesetz der Schwere im Widerpiel zum lenkenden Willen gerade den Reiz und Zauber der Bewegung hervor, den Leben vortäuschenden Schwung der doch nur als tote Pendel wirkenden Glieder. Beim Menschen aber wird die Schwerkraft der Erde zum Verräter seines eigenen widerspruchsvollen Wesens. Im Kampf mit der Schwerkraft tritt die Disharmonie seiner eigenen Seele hervor. Und wo die Marionetten wie Elfen den Boden nur streifen um den Schwung und die Freiheit ihrer Glieder im Triumph über die Schwere umso beglückender zu zeigen, wird der Mensch an den Boden geheftet und durch die Hemmung seines Weges schmerzlich erinnert, daß er aus Staub ist, zu dem er einst zurückkehren muß. Denn der Widerstreit zwischen Leib und Seele, zwischen dem notwendigen Weg des Schwerpunktes seines Körpers und dem willkürlichen seiner Seele, bringt das Gesetz der Zerstörung hervor, der Zerstörung und des Todes. Das Gesetz des Todes regiert den Menschen. Es ist die notwendige Auswirkung jenes einmal geschehenen Fehltritts, jenes unseligen Augenblicks, wo die Dissonanz erklang und der Körper aus der Einheit mit der Seele fiel, der ganze Mensch aber aus dem Zusammenhange des Schöpfungswerkes. Und wo der Mensch nun seinen Kampf zum Spiel, sein schweres Schreiten über die Erde zum Tanze zu steigern sucht, wird der Widerspruch zwischen seinem Wollen und seinem Sein in seiner ganzen Schwere offenbar. Der Tanz des Menschen wird zur Tragödie und der Ursprung alles Tragischen blickhaft beleuchtet:

„Solche Mißgriffe . . . sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die

Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.“

So ist es möglich geworden, daß in der toten Materie, im Glieder-
mann, der gar keinen Willen besitzt und sich am Faden leiten läßt,
mehr Anmut und Grazie liegen können, als der Mensch mit all
seiner eigenen Willensanstrengung und Überlegung aufzubringen
vermag. Er scheint für ewig ausgeschlossen zu sein aus der geheimnis-
vollen Beziehung, die hier den allwissenden, allmächtigen Gott selbst
mit der toten Materie verbindet. Der Mensch ist herausgefallen aus
dem Punkt, „wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinander-
greifen“, wo Natur und Gott sich vereinen: aus dem Paradiese seiner
wahren Freiheit in den Irrgarten seiner eigenen Willkür.

Denn im Paradiese schließt sich der Ring der Unendlichkeit, und
das Geheimnis und Rätsel der Menschheitstragödie ist aufgelöst im
dritten Kapitel des ersten Buches Moses, das vom Sünden-
falle des ersten Menschenpaares im Paradiese handelt. Hier ist die
erste Periode der Menschheitsgeschichte und mit ihr auch die aller
Bildungsprobleme gegeben: ihr tragischer Ausgangspunkt im Ver-
lust des Urbildes im Paradiese. Alles Reflektieren und Philoso-
phieren ist nutzlos ohne die Kenntnis dieses Ausgangs: er war ein
freiwilliger Fehltritt und mußte dem Menschen zum Fluche werden.
Nur so kann alles Folgende verstanden werden, vor allem aber die
letzte Periode aller menschlichen Bildung wie der Menschheitsgeschichte
überhaupt.

Kleist, der geborene Metaphysiker, stellt sich damit in bewußten
Gegensatz zur Lehre des deutschen Idealismus vom „Märchen“ des
Sündenfalles und vom so gepriesenen ersten Schritt aus der Vor-
mundschaft der Natur, aus der Sklaverei des Naturtriebs und der
Stimme Gottes in die Freiheit. Die selbstverschuldete Verstoßung
des Menschen aus dem Paradiese ist eine Verstoßung, und kein
„unendliches“ Versprechen kann uns darüber hinwegtäuschen. Ja
ist es im Grunde nicht eine Wiederholung jenes Versprechens der
Schlange, des eritis sicut deus, scientes bonum et malum, dem das
schadenfrohe Gelächter der Hölle nachtönt in die Wüste und selbst-
geschaffene Einsamkeit des Menschen? Luzifer, der gefallene Engel,
brauchte Genossen in seiner Verworfenheit, und so verführte er das
Menschenpaar zur Wiederholung seiner eigenen Tat des Hochmuts,
der Überhebung gegen Gott und seinen Willen, das Gesetz der Welt.

So ist der Mensch aus dem Zusammenhange mit Natur und Gott, aus dem Schwerpunkt der Welt gefallen, und seine angeblich so gewonnene Freiheit ist die Ohnmacht, ist das Nichts. Weder frei noch notwendig ist jetzt sein Tun, und die Disharmonie seines Wesens zerreißt ihm das Herz. Kein Versprechen vermag den Sehenden mehr zu täuschen. Das winkende Ziel in der unendlichen Ferne der Zukunft ist nur eine neue Fassung des alten Trugbilds der Hölle, und die „Selbstherrschaft nach Verlauf von Jahrtausenden“ wäre nur die Herrschaft des Teufels über das unselige Menschengeschlecht. Was soll uns hier das „Bewußtsein überhaupt“? Wird es nicht zum Hohne? Es ist das Bewußtsein der Verzweiflung. Für Kleist wird zum Fluche, was die Idealisten preisen, denn er hat erkannt, „welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet“: es ist das sündige Bewußtsein des gefallenen, des mit dem Fluche der Erbsünde belasteten Menschen. Der „unendliche Weg“ des deutschen Idealismus erweist sich somit als eine sentimentalische Täuschung des Schwachen, der den Blick hinwegwendet von der unerbittlichen Tragik der Wirklichkeit, von dem Entweder-Oder der unumgänglichen Entscheidung für Gott oder Luzifer. Diese tragische Entscheidung kann nicht hinausgeschoben werden in die Unendlichkeit: jeder einzelne hat sie zu vollziehen, und sie kann in abertausend Jahren um nichts unerbittlicher sein als jetzt, weil sie an keine Zeit gebunden ist. Sie ist metaphysisch, und es geht in ihr um das Ewige im Menschen, um seine unsterbliche Seele.

Kleist ist mit der Erkenntnis des Tragischen in der Welt, mit der Erkenntnis der Erbsünde und des ihr vorangehenden freiwilligen Sündenfalles des ersten Menschenpaares im Paradiese auf die Seite der großen Lehrer der christlichen Kirche getreten, des heiligen Augustinus und des heiligen Thomas von Aquino: der Hochmut, die Überhebung hat den Menschen herausgeworfen aus dem Paradiese, aus dem ursprünglichen wunderbaren Zusammenhange mit Natur und Gott, aus der Harmonie seines eigenen Wesens.

Die erste Tat der Überhebung hatte eine Verschiebung des Schwerpunktes im Menschen zur Folge. Daher die dauernde Neigung zur Schwere, der Hang und Zug zur Sünde, hinab in den Abgrund. Ein Schritt folgt so leicht dem andern, und in jedem Menschen wiederholt sich das gleiche Schauspiel durch die ganze Geschichte der Mensch-

heit. Wenn das unschuldige Kind, das noch das Urbild in sich trägt, zum Bewußtsein und zum Erkenntnisvermögen erwacht, schwinden Anmut und Grazie immer mehr aus seinen Mienen und Bewegungen hin. Der Geist der Schwere beginnt es zu beherrschen, es wächst die Neigung zum Bösen. Das Urbild verblaßt, die Züge verzerren und verkrampfen sich im Kampfe zwischen Sein und Bewußtsein, Krankheit und die ersten Schatten des Todes erinnern daran, daß nun der Tod die Macht hat über das Leben. Mag der Mensch sich vor dem Spiegel zieren, Anmut und Unschuld kehren so nicht wieder, seine Züge werden zur Grimasse, und der Affe des göttlichen Ebenbildes, die Frage des Teufels grinst ihm entgegen, auf dessen Spuren er wandelt. So sitzt Narziß am Quell und sucht sich mit Bewußtsein wiederzugeben, was der Betörte einst mit Willen verleugnete. So ruft die Echo in die Welt, daß ihr eine Antwort werde im Grauen unendlicher Verlassenheit: umsonst, Fels und Wald äffen nur ihre Stimme nach, fühllos bleibt die Natur, die ihre Stimme nicht mehr versteht, und das Echo wird zum Hohne der Hölle. Narziß und Echo verzehren sich in der bößartigen Sehnsucht nach dem Geliebten, nach dem Urbild, das sie als Adam und Eva einstmals besaßen, eins mit Gott und Natur.

Das ist der Sinn des erschütternden Bildes vom badenden und vor dem Spiegel hinwelkenden Jüngling: das Gegenstück zu der frühen grausigen Schilderung Kleists von dem Unglücklichen aus dem Würzburger Juliushospital. Tieffstes eigenes Leid, die Tragödie seines eigenen Lebens verbirgt sich hinter diesem Bilde des Dichters. Nur wer die Tragödie seines eigenen Lebens und die Verflechtung von Schuld und Schicksal so bis zum Letzten durchlitt, konnte in die Ursprünge des Tragischen blicken. Durch alle Zerrissenheit dieser Seele leuchtet hier erschütternd, erhaben, seine Wahrhaftigkeit. Wie leicht und frivol erscheint dagegen sein Gegenbild in Goethes „Briefen aus der Schweiz“! Wer möchte nicht auch hier jene letzte schicksalhafte Notwendigkeit erkennen, die Kleist gezwungen hat, sich mit Goethe zu messen? Kleist hat die Zusammenhänge von Schicksal und Charakter bis zum Uraufgang der Menschheitsgeschichte durchschaut. Das griechische Ideal des Urbildes sah er in seinem Freunde Ernst von Pfuel verkörpert, welcher „in Thun vor meinen Augen in den See stieg“. Für Pfuel aber war die Tragödie Penthefileas gedichtet! Nur die Tragödie führt zum Urbild zurück! Und

wollte Kleist nicht auch mit dem Freunde zusammen sterben? Lockte ihn nicht auch hier die gleiche Sehnsucht hinab ins bewußtseinslose, sündelose Sein der Natur, das ihn nun auch treibt „durch einen Effekt der poetisierenden Einbildungskraft“ neben den Gliedermann noch das Bild des fechtenden Bären zu setzen? Hier lauerte die andere Seite der Erlösungssehnsucht in ihm: die zurück nach dem, wie er selber erkannt hatte, doch von dieser Seite verschlossenen Paradiese, zurück in die Nacht des Vergessens, der Todesprung ins Bewußtseinslose, die symbolische Tat des in seiner Verzweiflung vom Geiste Rousseaus beherrschten Dichters, der keinen Platz auf Erden finden konnte: auch hier noch ein letzter, ein furchtbarer „Effekt der poetisierenden Einbildungskraft“! —

In einem Schlußbild von gewaltiger metaphysischer Tiefe faßt Kleist seine Einsicht zusammen.

Je dunkler und schwächer das Bewußtsein wird in der organischen Welt, um so strahlender und herrschender tritt die Grazie darin hervor. Das mathematische Wunder von der Wiederkehr zweier sich schneidender Linien zu ihrem Schnittpunkt nach dem Durchgang durch das Unendliche, oder von der Rückkehr des Hohlspiegelbildes aus dem Unendlichen zu seinem Ausgangspunkt, ist symbolisch für den Weg unserer Erkenntnis nach dem Sündenfalle. Auch die Erkenntnis des Menschen muß „gleichsam durch ein Unendliches“ gegangen sein, wenn sich die verlorene Grazie wieder einfinden soll. Stückwerk ist nach dem Sündenfalle unser Wesen wie unser Wissen. So kann die tote, nur dem Willen ihres Lenkers folgende Marionette uns beschämen, denn in ihr scheint zu leuchten, was wir mutwillig zerstörten: das Urbild des Menschen, das Ebenbild Gottes. Marionette und Gott scheinen sich zu vereinen, das Bewußtlose und das Wesen unendlichen Bewußtseins, wo der Mensch versagt.

„Mithin“, sagte ich ein wenig zerstreut, „müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?“

„Allerdings“, antwortete er, „das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.“ —

Der Durchgang unserer Erkenntnis durch ein Unendliches ist nur metaphysisch zu begreifen. Wir müssen wiederessen vom Baume der Erkenntnis, damit, was uns ins Unglück gebracht hat, wieder ausgeilgt werde. Zeit und Raum müssen aufgehoben, die ganze Ge-

schichte muß ausgeschaltet, und der unendliche Weg des deutschen Idealismus zum Augenblick der metaphysischen Wandlung unseres Wesens vor der Ewigkeit werden. In diesem Augenblick können wir das Urbild wiederfinden. Denn es liegt in uns und ersteht zu neuem Leben, wenn der durch die Sünde entstandene Riß zwischen Leib und Seele geheilt ist, wenn der Mensch zurückgekehrt ist in den Schwerpunkt, wieder eins mit Gott und Natur. Denn „zu gleicher Zeit“ ist die vollendete Grazie in der bewußtseinslosen Natur und im Wesen unendlichen Bewußtseins, in Gott. Im Menschen aber ist sie das Zeichen der wiedererlangten vollkommenen Gottebenbildlichkeit. Wenn der einst begangene Fehltritt aufgehoben ist, wenn auch die Neigung zur Sünde verschwunden ist, ist die vollkommene Harmonie unseres Wesens wiedergefunden, der Tod überwunden, und der Verklärte schreitet hinein in die Ewigkeit.

Was also bedeutet „das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt“? Soll das Wiederessen vom Baum der Erkenntnis erst am Ende der Zeiten geschehen? So müßte die Menschheit also doch die Qual des „unendlichen Weges“ zu ertragen haben? Muß aber nicht jeder einzelne in jedem Augenblicke wiederessen können vom Baum der Erkenntnis, wo es sich doch um das Ewige und Unsterbliche in ihm, nicht nur in der Menschheit als Gattung handelt? Ist also dies „letzte Kapitel von der Geschichte der Welt“ nicht ein unumgänglich notwendiges Kapitel auch in jedem Menschenleben? Die Geschichte des einzelnen muß schon alle die Momente bergen, die auch die Geschichte der ganzen Menschheit birgt.

Hier wird Kleist „ein wenig zerstreut“. Aus der Tiefe und Klarheit seiner schauenden Erkenntnisweise ist er auf einmal in seine Stimmung zurückgefallen, in jenen Zustand der Schweben, des Verweilens vor der Schwelle der Entscheidung, über die nur ein klarer starker Wille führen kann. Die metaphysische Müdigkeit überkommt ihn, jener Traumzustand, der ihn so oft in seinem Leben, besonders aber bei seinem letzten Schritte beherrschte. Es scheint ihm über die Kraft zu gehen. Was wäre denn dieses ihn unaufhörlich beschäftigende Wiederessen vom Baume der Erkenntnis gewesen? Hatte er es nicht schon einmal ausgesprochen in jenem überwältigenden Augenblicke des Erwachens aus den furchtbarsten Zweifeln zu seiner Berufung, wo er im Glücksgefühl des Erwachenden ausrief: „Ach, nur einen Tropfen Vergessenheit, und mit Wol-

lust würde ich katholisch werden — " ? Kleist hatte sich nach dem Vergessenheitstranke, nach dem Essen des Brotes des Vergessens im Sakramente der Kommunion gesehnt, nach der Rückkehr in den Schwerpunkt der Welt durch das Wiederessen vom neuen Baume der Erkenntnis, des Lebens, in der Vereinigung mit dem Erlöser der gefallenen Menschheit: Jesus Christus.

Der Tiefe seiner Einsicht in das Wesen der Erbsünde mußte die in das Wesen der Erlösung entsprechen. Damit aber war Kleist vor die unerbittliche Entscheidung getreten. Hier gab es nur eines noch: Sieg oder Versagen, Triumph über die Welt oder Untergang.

Aus dem Mysterium der Erlösung und des Sakramentes ist der symbolische Sinn der Marionette erst völlig zu erschließen. Der Faden, durch den der Wille ihres Lenkers wirkt, ist beim Menschen die wiedergewonnene Gnade Gottes. Sie hält ihn fest im Schwerpunkt seines Wesens und im Zusammenhang der Welt. Vom Strome des ewigen Lebens getragen, im Strahl der göttlichen Gnadensonne, in der unendlichen Liebe des Allmächtigen, wird ihm das Joch sanft und die Bürde leicht, sein Schreiten wird Tanz, seine Mühe Spiel, seine Sprache Gesang. Das im Gläubigen kraft der Erlösungstat Christi wiedergefundene Urbild, der neue Adam, der Wiedergeborene, ist der Heilige und Gerechte des einst verlorenen Paradieses wieder. Hier schließen sich „die beiden Enden der ringförmigen Welt“ zusammen. Der unendliche Weg des deutschen Idealismus wird zum realen Heilsweg des einzelnen wie der Menschheit im Glauben des Christentums. Das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt aber ist das letzte Gericht, die endgültige Prüfung und Scheidung der Geister. Die das „unendliche Bewußtsein“ Gottes gefunden haben durch das Leben im Glauben gehen mit verklärtem Leibe ein in die Herrlichkeit. Die aber, die nicht zurückgekehrt sind in den Schwerpunkt der Welt, zu Gott, finden das Paradies nicht wieder. Sie haben sich selber verurteilt zum Sturz ins ewige Nichts.

Hier vollendet sich die Metaphysik Kleists wie von selbst zur Metaphysik des Christentums. Ihr hat er zugestrebt von seiner frühesten Jugend, von dem Augenblick des Erwachens zu seiner Berufung an, als er „jenen besten und edelsten der Menschen, der den Tod am Kreuze für die Menschheit starb, . . . Christus“, erkannte. Der Dichter mußte sich den Fesseln der Aufklärung entwinden, um im gekreuzigten Menschen auch den Gott zu finden. Sein „Gefühls-

blick", der Instinkt des Genius führte ihn aus dem „moralischen Empfindungszustand“, aus der Sehnsucht des sympathetisch ergriffenen Menschen, aus der Unklarheit des im Unwillkürlichen seiner Natur drängenden und treibenden Etwas, vor die notwendige Entscheidung: aus der bloßen Sehnsucht nach Erlösung überzugehen in den Willen zur Erlösung durch die Aufgabe seines Willens, und die Hinnahme des göttlichen Willens im Glauben. Hinter dem sentimentalischen Dichter verbarg sich der neue Heide. Das Gefühl führte zur Natur zurück. Aber die wahre Natur, die der Erlösungsbedürftige suchte, war auch im Heidentum nicht zu finden. Hier mußte die sentimentalische Täuschung fallen, der Schleier des schönen Scheines zerreißen. Der Weg vom sentimentalischen zum naiven Genie führte nur durch die Tragödie seines eigenen Lebens. Der wahre Genius muß in einer sentimentalischen Zeit zum Opfer dieser Zeit werden und die Tragödie des Erlösers an sich selber erfahren. Die schönen Träume des Idealismus verfliegen, die unerbittliche Wirklichkeit tritt auf mit der Forderung des Entweder-Oder.

In Penthesilea sah Kleist sich als das Opfer seiner Zeit und seines Volkes. Penthesilea bricht am Kreuze zusammen, das Heidenkind am Marterholz seines Erlösers. Das „unendliche Bewußtsein“ des Gottes, das „Bewußtsein überhaupt“ des deutschen Idealismus ist nur möglich in der Hinnahme der geoffenbarten Wahrheit des Christentums. Hier öffnet sich die verschlossene Welt des Paradieses wieder bei jenem schmerzlichen: „Es ist vollbracht“. Das Kreuz Jesu Christi steht hoch aufgerichtet zwischen der alten und der neuen Welt. Der aus unendlicher, erbarmender Liebe Mensch gewordene Gott, der Gottmensch, ist den Schmerzensweg für die Menschheit gegangen, der gekreuzigte Logos hat den Riß in der Welt geheilt. Die Tragödie des Kreuzes endet mit dem Triumphgesang des Todesbesiegers, die Maske des mythischen Naturgottes fällt, und die Welt wird verklärt im Zeichen der Erlösung.

In seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ hat Schiller selbst die Illusion des schönen Scheines auf dem Grunde der idealistischen Philosophie zerstört. Mit der Sicherheit des Genius, getragen von seinem reinen erhabenen Willen, führte er seine sentimentalische Zeit vor den Abgrund, den sie sich durch die Aufgabe des historischen Zusammenhanges mit der Erlösungstat Christi

selbst geschaffen hatte. Was Geschichte in Wahrheit sei, begann dem einstigen Geschichtsprofessor hier erst in seiner ganzen Tiefe aufzugehen. Der Widerspruch seiner neuheidnischen Begeisterung für die Antike zur Antike selbst wurde ihm unerträglich. Der Traum vom naiven Urvolk der Griechen zerrann beim Anblick des geschlagenen Oedipus, der mit den leeren Augenhöhlen zum Himmel klagte. Mußte hier sich nicht der Himmel öffnen? Der Vorhang des schönen Scheines riß, und das Kreuz auf Golgatha erglänzte, als der Blitz unendlichen Schmerzes die Nacht des neuen Heidentums erhellte. Die Jungfrau von Orleans trat neben die Braut von Messina. „Auf dem festen und tiefen Grunde der Natur“ sucht Schiller sein neues Gebäude der Kunst zu errichten, und der schöne Schein steht im Dienste Gottes und der Natur, der einst Getrennten, wieder. Mußte hier nicht einer kommen, der noch die letzten Hindernisse beseitigte und durch die bitterste Tragödie seines eigenen Lebens berufen war, das Angefangene zu vollenden? Mußte ihn nicht das Volk Schillers hervorbringen? Den neuen Oedipus — Kleist?

Schopenhauer hat den ungeheuren Irrtum von der „poetischen Gerechtigkeit“, diesem Geschöpf der platten, optimistischen rationalistischen Weltansicht durchschaut. Gerade da, wo der Idealismus, von seiner rationalistischen Überhebung in der Erklärung des Sündenfalles ausgehend, seinen Glauben des unendlichen Fortschritts verkündet, sieht Schopenhauer den ungeheuren Abgrund, „die Schuld des Daseins“. Sein Blick dringt durch den Schleier des schönen Scheines in die Nacht der Erbsünde hinab. Der junge Nietzsche sah vom Standpunkt des tragisch erschütterten Menschen aus in Kant nur den aufklärerischen Rationalisten. Er verkündete, „was uns, nach Kant, gerade Schopenhauer sein kann — der Führer nämlich, welcher aus der Höhe des skeptischen Unmuts oder der kritisierenden Entsagung hinauf zur Höhe der tragischen Betrachtung leitet, den nächtlichen Himmel mit seinen Sternen endlos über uns“. Denn Schopenhauer steht dem „Bilde des Lebens als einem Ganzen“ gegenüber, er geht ihm nach „wie Hamlet dem Geiste“, sich „aus dem Gefühl seiner Sündhaftigkeit hin nach dem Heiligen sehrend“, sich sehrend, „als heiliger und als Genius wiedergeboren zu werden“. „Denn der Genius sehnt sich . . . nach Heiligkeit“, nach der „Versöhnung von Erkennen und Sein, hinein in das Reich des Friedens und des ver-

neinten Willens, hinüber nach der anderen Küste, von der die Inder sagen“.

Auch hier spricht ein sentimentalisiertes Genie! Schopenhauer verabsolutierte den Willen des irrenden Menschen, des unerlösten Neuhelden zum Willen der Welt überhaupt, zum „Willen an sich“, wie Kant das Bewußtsein zum „Bewußtsein überhaupt“, das Ding zum „Ding an sich“. Auch Schopenhauer wiederholte, nur in anderer Form, noch einmal die Überhebung des Idealismus. So suchte er folgerichtig die Erlösung von der Erbsünde, von der „Schuld des Daseins“ in der Verneinung des Willens zum Leben, wie er sie bei den Indern fand, um durch den Schleier des Scheins dieser Welt den Weg der Wahrheit zu finden. Aber auch hinter seinem Nirwana leuchtet noch das Paradies des Christentums auf, verhüllt in den indischen Mythos. Die Sehnsucht nach Erlösung trieb auch diesen Sentimentalen noch in die Ferne und Fremde, weil er das Kreuz des Christentums umgehen wollte. Wieder ertönt die Klage des Oedipus bei der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Aber auch die Musik ist nur die Erlöserin des Sentimentalen zum Scheine, solange sie nicht im Dienste der Offenbarung steht und des positiven Glaubens. Sie bleibt nur ein Quietiv für Augenblicke, eine psychologische Täuschung über dem wallenden Nebelmeere des chaotischen Gefühls. Parsival zieht aus um durch unendliches Mitleid wissen zu werden, und muß den Gekreuzigten finden. Hier ist erst die Schwelle des Mysteries von der Erlösung. Alte und neue Mythen verschleiern die Wahrheit. So muß jedes sentimentale Genie aus der Subjektivität des unerlösten Gefühls den Weg zurück zum Heidentum gehen, um die historische Wirklichkeit wiederzufinden, und von ihr aus den Kreuzweg des Erlösers zu wandeln oder zu verzweifeln. So ist Hölderlin einsam durch die Welt gezogen, sich verzehrend in unendlichem Sehnen. Vergeblich mochte Nietzsche den Antichrist predigen: er zerstörte in bitterster Selbstzerfleischung nur seine eigene Seele, in den Haßgesang das Lied eines Liebenden hüllend. Hier gab es nur, wie Sören Kierkegaard erkannte, die „Krankheit zum Tode“ und die Genesung im Glauben oder den Untergang. Die reine Vernunft versagte, und die Religion der bloßen Innerlichkeit konnte die Selbstauflösung nicht verhindern. Das ist historische Notwendigkeit.

Und ist der deutsche Idealismus selbst im Spiel und Widerspiel

von Notwendigkeit und Freiheit etwa einen andern Weg gegangen? Hat nicht Fichte das Stückwerk des Wissens in den Staub geworfen um die Seligkeit eines neuen Lebens im Glauben und durch ihn die neue Gotteswirklichkeit zu suchen? Kant wehrte sich gegen diesen Radikalismus. Er sah hier die Loslösung von jeder Realität und das Versinken in den Subjektivismus. Trotzdem strebte Fichte wie Schiller mit geläutertem Willen einem neuen Leben im Glauben zu. Als Siebzehnjähriger begann Schelling kühn mit seiner Philosophie der Notwendigkeit und Freiheit, wohl erkennend, daß sie sich mit dem „Märchen“ vom Sündenfalle noch einmal auseinandersetzen mußte. Sein Weg zur Philosophie der Mythologie und Offenbarung, vom Schicksal zur Vorsehung ist nichts anderes als der Weg aus der willkürlichen Konstruktion abstrakter Begriffe zur Erfassung der ganzen Fülle historischer Wirklichkeit. Hier strömte die Schar der Romantiker herbei. In den Stimmen der Völker hatte Herder den Gesang der Menschheit, das Lied von dem ewig Einen in Millionen Herzen gehört. Die ewig schaffende Natur barg das Geheimnis des verhüllten Gottes, und alle wanderten aus dem Nebelland der Mythen zur Sonne des Kreuzeshügels. Hölderlin und Novalis sangen ihre Nachtgesänge, denn durch die Nacht der Welt blinkte der Stern des Heiles, der Führer zum Tage des ewigen Lebens. So schickte die Romantik sich an den Thor der Völker zu führen um mit Friedrich Schlegel, Adam Müller, Görres und Eichendorff in der historischen Kirche den Heilsweg der Menschheit zu erkennen. Das Drängen des Gefühls forderte den Blick der Erkenntnis. Das war unumgängliche Notwendigkeit.

Im übermächtigen Zwange dieser Notwendigkeit ist Kleist von Anfang an gestanden. Hier war seine Sendung sein Schicksal, das Einmalige und Unvergleichliche seiner Berufung lag in dieser letzten metaphysischen Entscheidung. Der schwache Mensch mußte an ihr wachsen, wenn er nicht an ihr zerbrechen sollte. Auf schmalem, allzu schmalem Grunde schoß der Strahlenbau dieses Genius empor in die Unendlichkeit. Das gewaltige Werk hätte ein umfassendes Fundament gefordert. Als ein Einsamer, Einzelner mußte er in diesem Kampf zerbrechen.

Kleist sah das andere Genie in sentimentalischer Zeit neben sich: Goethe. Goethe war begabt mit der großen und umfassenden Natur, die ein unendliches Bauwerk des Geistes tragen konnte.

Ihm war es gegeben, die Unendlichkeit der Gefühlswelt auszus schöpfen. Wie es aber mit dem metaphysischen Hintergrunde des Gefühls bestellt ist, hat Kleist wie keiner sonst erfahren. Hier lag der Fluch und das Glück seiner Sendung zugleich, hier mußte er Goethe besiegen. Goethe, der Lebenskünstler, wußte sich zu bewahren. Er dichtete Werther — und entsagte dem übermenschlichen Kampfe. Vom Werther zu Tasso, zu Faust geht sein Weg rechtzeitiger Beschränkung und Entsagung. Aber war das nur ein Entsagen dem Irdischen gegenüber? War es nicht auch eine Beschränkung gegenüber dem Ewigen, dem Transzendenten? Zog sich Goethe hier nicht vor der Unerbittlichkeit der metaphysischen Entscheidung zurück, vor der Unerbittlichkeit des Entweder-Oder, dem Alles oder Nichts seines Werther? Wurde hier der Strahl der Jugend, die vorbehaltlose Sehnsucht „nach der anderen Küste“ nicht abgebogen und abgeschwächt um der Ruhe des Menschen willen? Zog sich hier nicht eine „konziliante Natur“ in menschlicher, nicht göttlicher Entsagung auf sich selbst zurück? Mit einem letzten Vorbehalt also des Menschen nicht nur der Welt, sondern auch Gott gegenüber? Eine leise Absage also auch an die Sendung, den Fluch und das Glück seines Genius? Also auch hier noch ein Vorbehalt menschlicher Selbstherrlichkeit, nur viel feiner versteckt als im deutschen Idealismus?

Wer vor dem Letzten zurückschreckt, dem wird auch das Letzte und Heiligste nicht offenbar. Die Erkenntnis Penthesileas im Tode, wo alles Irdische versagt, hat keiner der Helden Goethes erfahren. Tasso wird eingehüllt in die Wolke erbarmender Liebe, wo Penthesilea zerbricht. Hier, wenn irgendwo, liegt der ungeheure Gegensatz Goethes und Kleists am Tage. Hier scheiden sich ihre Wege — an der Grenze von Zeit und Ewigkeit. Goethe mußte den scheiternden Tasso verhüllen, in ihm aber sich selber verhüllen, denn hier war der gefährliche Punkt, wo der „pathologische Zustand“ Werthers wieder in ihm erwachte, wo es ihm „unheimlich“ wurde: hier, am Wendepunkt des Irdischen ins Ewige, der unumgänglichen metaphysischen Entscheidung, erwachten die Dämonen wieder, die in seinem Herzen schliefen, und der Schuß aus Werthers Pistole krachte. Der sentimentalische Dichter, nicht der naive, schreckte zurück vor der transzendenten Entscheidung und verbarg sich hinter der Wolke erhabener Menschlichkeit. Hier aber war auch der Punkt, wo allein das sentimentalische Genie zum naiven wiedergeboren werden

konnte, in der vollen Erkenntnis der Tragödie der Menschheit. Das Kreuz, „das leidige Marterholz, das Widerwärtigste unter der Sonne“, leuchtete auf, das Goethe umging und verhüllte.

Kleist, der sich in moralistischer Selbstherrlichkeit einst seinen „Lebensplan“ zurechtgezimmert hatte, als er noch ein Kind war, ist wie Tasso zusammengebrochen ohne die rettende Freundeshand. Er wußte es, daß ihm mit irdischen Kräften nicht zu helfen war. Er sah sich von Anfang an hilflos in den Riß zwischen Welt und Ewigkeit gestellt, in den Riß seiner eigenen Seele, seiner anerzogenen Weltanschauung. Daß er den ungeheuren Widerspruch zu seiner eigensten Natur, seinem Genius, schon so bis zum Letzten durchleiden mußte, bevor er noch zu sich selber erwacht war, senkte den Stachel des metaphysischen Zwiespalts in seine junge wunde Seele. Seine Krankheit war metaphysisch und nur metaphysisch heilbar. Er mußte einst an der Kantischen Philosophie zusammenbrechen, denn sie gab ihm nichts und zerstörte ihm alles. Er sah durch den Schein der selbstherrlichen Moral in das metaphysische Nichts. Marionetten am Narrenbände ihrer eigenen Freiheit aber waren die Rationalisten. Gott war der Zufall und die Leidenschaft ihres eigenen Herzens. Die Götzen des Heidentums regierten wieder. Die Ursünde des Paradieses glühte auf, Dämonen würgten die gefallene Menschheit zu Tode. Das war die „Familie Schroffenstein“. Oedipus jagte den gequälten Jüngling auf. Noch einmal wagte Kleist den Sturm des Prometheus. Er mußte die Tragödie der Menschheit an sich selber erfahren. Alles oder nichts, das war „Robert Guiskard“. Der bodenlose Abgrund tat sich auf, der Sturz ins ewige Nichts winkte. Das war der wahre Weg des Genies in sentimentalischer Zeit! Was hätte Schiller dazu gesagt? War es der Hohn des Schicksals, die Rache der Dämonen, daß sie Schiller und Kleist einander vorenthielten? Wer vermag die Macht der Dämonen zu ermessen? Ging es nicht um das Schicksal, um die Seele eines ganzen Volkes? Des deutschen Volkes? Goethe fürchtete ihn, er fürchtete in Kleist die Macht der Dämonen. Wenn er sie wieder weckte, die mühsam zur Ruhe gebrachten, nein, die immer noch Lauernden, war es aus mit Beschränkung und Entsagung. Hier half kein Anker mehr in der eigenen Brust. Kleist hatte jetzt die Waffe in der Hand, die Goethe vernichten konnte — das sentimentalische Genie den Sentimentalen.

Kleist schritt weiter. Der Humor mußte ihn retten. Die Scherben des „Zerbrochenen Kruges“ klirrten, lachend sah er im Dorfrichter Adam die Maske der Freiheit vom betrogenen Übermenschen fallen. Willkür des Menschen, Sünde des Paradieses stand auf Adams Stirne. Schelling lieferte Kleist die letzte begriffliche Grundlage des idealistischen Zwiespalts von Freiheit und Notwendigkeit. Die Perücke Adams aber überbrückte die Kluft. Das war Humor vom größten Stile! Kleist übertraf sich selbst. So kam nun die Komödie des zum Gott erhobenen Menschen selbst. Der Rationalist, der Luzifer und biedere Prometheus des 18. Jahrhunderts trat auf in der Maske des mythischen Gottes: Zeus, der Göze des Neuheiden, die Maske seines vergötterten Ich. Aber hinter diesem letzten Streiche des Übermenschen wuchs die Tragödie des Gottmenschen auf. Die Gottesliebe besiegte den Menschenwahn. Denn sie wußten nicht was sie taten. Der Schrei der Menschenmutter erklang im „Ach!“ der Alkmene. Das war die Ouvertüre zur Geburt der Tragödie des Christentums aus der Tragödie des Heidentums: „Penthesilea“. Damit war der Weg des sentimentalischen Genies zu Ende, der „unendliche Weg“ der Tragödie seines eigenen Lebens. An den Toren des neuen Paradieses brach Kleist zusammen. Käthchen, die kleine Gottesbotin, erschien, um den Zurückgekehrten zu begrüßen am Hause des Vaters. Noch ein kurzer sentimentalischer Traum! Auf der Blumenwiese schlummerte der Dichter, das „Märchen“ vom Paradiese sollte Wahrheit werden. Welch seliges Erwachen! Das Werk der Vorsehung war vollendet, die Welt des Gefühles ausgeschöpft. Das Weib, die Botin der himmlischen Mutter, der „Mitterlöserin“, die kleine Heilige hatte ihn zum Tore des Paradieses geführt. Nur das Kreuz konnte ihm die Pforten öffnen. Brachte der Mensch Kleist nun auch den Willen auf sich zu beugen dem Vater über den Wolken?

Hier lag die letzte Entscheidung. Nur der Glaube an den Gekreuzigten, der Weg der Nachfolge Christi, konnte den sentimentalischen Genius zum Naiven machen. Nach dem Vorbilde des Gekreuzigten mußte das Urbild in ihm erstehen, der neue Adam, der Heilige und Gerechte. Hier sah Kleist sich allein in der Wüste der Welt. Gewaltig das Ziel, erhaben der Weg. Der Mann, der neue Adam, trat nun in den Mittelpunkt seiner dramatischen Gesichte. Die Rolle des Gefühles war ausgespielt, der Wille mußte re-

gieren. Der gekreuzigte Logos, der Gottmensch, war das absolute Ideal, das er schon frühe erschaut hatte. Sein Ebenbild suchte Kleist in der historischen Wirklichkeit. Er suchte die Züge des Ewigen in der irdischen Gestalt. Das war auch das Amt des Dichters. Hermann, Homburg, Kohlhaas erstanden. Das Profane mußte sich durch die verwandelnde Kraft des Heiligen verklären. Da, als Kleist sich rüstete um das Werk Schillers und Goethes zu vollenden, machten die Dämonen im Bund mit den finsternen Mächten der Erde den letzten Sturm. Die alte Wunde in der Seele des Dichters brannte, in der Betäubung des metaphysischen Schmerzes nahm er den Traum vom Paradiese schon für die Wirklichkeit. Der Schuß Gustavs traf Toni ins Herz.

Den Zwiespalt zwischen Gefühl und Willen in der deutschen Geistesgeschichte durch ihre harmonische Vereinigung aufzuheben, war Kleist berufen. Hier hatten auch Goethe und Schiller noch eine Lücke gelassen: sie wies ins Transzendente, in die Metaphysik des Christentums. Das Chaos des Gefühls mußte sich klären in der Glut von Erkenntnis und Willen um das Höchste zu finden: die Liebe. In ihr konnte das Urbild wieder erstehen. Durch die Beugung unter den Willen des Vaters kam der Erkenntnis die Offenbarung, dem Willen die Gnade entgegen. So öffneten sich die ewigen Räume der Unendlichkeit. Die Natur ordnete sich harmonisch ein in die Übernatur, und der Mensch konnte zurückgehoben werden in den Schwerpunkt, aus dem er einst gefallen war.

Goethe war das sentimentalische Genie, das Genie des Gefühls im eminenten Sinne. Im mühsamen Kampf mit sich selbst hat er das sittliche Kulturbewußtsein des Christentums sich angeeignet, wesentlich bestimmt von den religiösen Eindrücken seiner Jugend. Weil das überragende Genie Goethes im blendenden Glanze die Kulturfülle der christlichen Welt zu umspannen schien, wurde in einer metaphysisch brachen Zeit die Frage nach dem Grade der objektiven metaphysischen Klarheit und Konsequenz seiner Weltanschauung allzu leicht vergessen. Nur von diesem letzten und absoluten Maßstabe aus kann einem Kleist, der durch Goethe zeit seines Lebens und bis zur Katastrophe des Weltkriegs verdeckt worden ist, Gerechtigkeit widerfahren. Hier liegt eines der erschütterndsten durch die Zeit selbst zur Reife gebrachten Momente der Umwertung so vieler fraglich gewordener Werte.

„Gefühl ist alles“: Chaos, Trieb, Laune, Leidenschaft, Stimmung, Erinnerung, Sehnsucht, Hingabe, zeitweilige Bereitschaft. Goethes glückliche Natur bewahrte ihn vor Klippen, an denen andere scheiterten. Er strebte wie alle Sentimentalen durch die irdische Liebe zur himmlischen empor. Das Kulturbewußtsein des Christentums schien ihn oft wie von selbst zu tragen. So erscheint Gretchen zu Füßen der „Himmelskönigin“ im „Sternenkranze“, sie bittet um Gnade für Faust, und das „Ewig-Weibliche“ zieht ihn hinan. Hier ist das „Gefühl“ in die Metaphysik des Christentums hineingenommen, in die Erlösungslehre. Es handelt sich jetzt um höchste Realitäten, nicht mehr um subjektive Gefühle und Stimmungen. Bei so „übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen“ mußte sich das Gefühlsgenie „im Vagen verlieren“, und so nahm Goethe das Unumgängliche hin um seinen „poetischen Intentionen, durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen, eine wohlthätig beschränkende Form und Festigkeit“ zu geben. Die bestimmte Form ist nur der Ausdruck der klaren Metaphysik des Realen im Gegensatz zum unbestimmten Gefühl. Goethe mußte also wider seinen Willen mit der Form auch die klare Metaphysik aufnehmen, weil sie nur die Realitäten erfaßte, die er nur in vagen Gefühlen und Vorstellungen erahnen konnte. Goethe weiß, „daß wir nicht bloß durch eigene Kraft selig werden, sondern durch die hinzukommende göttliche Gnade“. Die göttliche Gnade und Liebe strömt Fausten durch die Himmelskönigin, die Mutter Gottes, zu. Die Mutter Gottes ist hier die Verkörperung geläuterten, geheiligten Gefühls. Aber auf Grund derselben christlichen Metaphysik, derer sich Goethe hier bedient, ist Maria nur die „Miterlöserin“, die Gnadenspenderin, und sie ist es nur durch die Erlösungstat ihres Sohnes, des gekreuzigten Heilandes, des Gottmenschen. Der Umweg über die Mutter Gottes kann das Ziel nicht ersetzen: den gekreuzigten Gott. Auch Maria ist das „Kind“ dieses Gottes. Auch sie kann Fausten nur an die Pforten des ewigen Paradieses führen. So weit reicht das sentimentalische Genie mit seiner Gestaltungskraft, reicht das Gefühl, das „Ewig-Weibliche“. Der Umweg also täuscht über das Letzte, verdeckt das Unumgängliche: die unzweideutige Aufgabe des Eigenwillens des zu Erlösenden selbst, die völlige Selbstüberwindung und die Hinnahme des göttlichen Willens im Glauben. Nur der Glaube an den gekreuzigten Erlöser, den

Mensch gewordenen Gott selbst kann die Seele wieder der Gnade, das ewige Paradies der unsterblichen Seele öffnen.

Schiller ist in der Reinheit seiner gerade von Goethe verherrlichten Gesinnung in der Erhabenheit seines Willens sicher auf die Metaphysik des Kreuzes zuge schritten. Wer möchte nur einen Augenblick zweifeln, daß dieser männlichste der deutschen Dichter auch alle Konsequenzen gezogen hätte? Schiller beugte sich der Notwendigkeit. Das war es gerade, was sein tragisches Genie ausmachte. Calderon wäre ihm nicht „gefährlich gewesen“, wie Goethe meinte. Schiller hatte nichts zu fürchten, aber er war ein großer Lerner.

Wie ein trunkener Dionysosstänzer ist Kleist zum Fuße des Kreuzes getaumelt. Aber in diesem erschütternden Tanze wirkte die Gewalt der ewigen, vom Menschenwahne gedrosselten Natur. Die Tragödie der Menschheit schrieb in ihm, die Tragödie seiner Zeit und seines Volkes vor allem. Die Angst des Sehers peitschte sein Gefühlsleben auf bis zur Raserei und ließ ihn das Heiligtum seiner Sendung wie einen Fluch erschauen: das war das Werk der Dämonen, denn sie mußten ihn im Innersten seines Sendungstriebes selber fassen und täuschen um ihn zu vernichten und mit ihm auch die metaphysische Wiedergeburt seines Volkes zu vereiteln. Sie spiegelten dem von ungeheuren Visionen Gequälten und Beseelten die Unüberwindlichkeit seines Schuldbewußtseins vor um ihn von dem — ach, im Grunde so einfachen — Schritt zu seiner Befreiung zurückzuhalten. Kleist rang mit ihnen. Durch die Nebelschwaden der Hölle sah er das Urbild leuchten, den unendlichen, ewigen Gott selbst in seiner Herrlichkeit. „Wahrheit und Bildung“ hatte der Jüngling einst mit erschütternder „Heiligkeit“ gedacht, als Kant ihm sein Bild zerstörte. Sein ganzes Schaffen war nichts als das Ringen mit dem Dämon um den Zugang zu diesem Bilde, um das Herausbilden des Urbildes aus dem Stoffe und das Hinbilden zu ihm im Kampfe des Lebens. Wahrheit ist die einzige Waffe des Gottesstreiters, sein Weg ist die Tragödie des Lebens. Die tragische Weltüberwindung nur führte zum Siege. Bedeckt mit tausend Wunden kämpfte der Einsame gegen Legionen der Bösen. Verlassen in die Wut des Kampfes, kam er nicht mehr zur Selbstbesinnung um zu erkennen, daß auch Legionen guter Geister auf seiner Seite standen. Er sang den Rhythmus der Welten als Sehnsucht, Glut und Leidenschaft. Und durch den Schein des Blutes drang das Bild des Todbefiegers. Der

Dionysier wurde zum Gottestänzer wie David vor der Bundeslade. Das Blut seines Volkes rauschte in ihm, und mit ihm sangen die Heere gefallener und fallender Brüder der Schlachten den Kampfgesang. Durch die Musik der Sprache, durch die geheimnisvolle Macht des Wortes konnte er die Geister beschwören. Ihm war es gegeben die gelähmte Zunge der Schöpfung im Menschen wieder zu lösen — und er allein blieb doch gefesselt wie Prometheus im Anblick des Todesbesiegers. Von den Steinen bis hinauf zu den Cherubim und Seraphim hörte er den Gesang von der erlösenden Gottesliebe. Zahllose Sonnen senkten den Blick des Sängers mit der Weißglut der Liebe und Gnade des Allerbarmers, und er stimmte ein in den Gesang der Ewigkeit mit dem Preislied des Prinzen von Homburg. Er konnte ein Held und Heiliger werden — und sollte doch zuletzt versagen!

Mit einem Engelsgesang am Altare des Herrn, im Anblick der geheimnisvollen Wiederholung der Menschheitstragödie des Kreuzes, begann der Dichter seine Bahn in der „Familie Schrockenstein“. Ein entsetzlicher Racheschwur des Bruders gegen den Bruder auf den Leib des Herrn verhöhnt die Liebe des Ewigen und öffnet die verfinsterte Menschenbrust den Dämonen. Wenn der vertriebene Gott zurückkehren sollte, mußte den Haß der Hölle die Reue töten und die Liebe zurückfinden zum Opfer des Gekreuzigten. Michael Kohlhaas darf „die Wohltat der heiligen Kommunion empfangen“, er wird versöhnt mit Gott und der Welt. Aber sein leidenschaftlicher Dichter hat das erhabene Schlußbild entstellt durch die Rachsucht, wenn es auch in der Maske des Patrioten war. Hier verbarg sich noch die Maßlosigkeit seiner eigenen Seele. Hier fanden die Dämonen noch Zugang zu seinem gequälten Herzen. Und sie konnten den Augenblick furchtbarster Not und Bedrängnis erlauern um ihn noch einmal zu betäuben und zu verleiten zum symbolischen Sturz ins Vergessen der bewußtseinslosen Natur.

D a s E n d e

Gebet des Zoroaster

(Aus einer indischen Handschrift, von einem Reisenden in den Ruinen von Palmyra gefunden)

Gott, mein Vater im Himmel! Du hast dem Menschen ein so freies, herrliches und üppiges Leben bestimmt. Kräfte unendlicher Art, göttliche und tierische, spielen in seiner Brust zusammen, um ihn zum König der Erde zu machen. Gleichwohl, von unsichtbaren Geistern überwältigt, liegt er, auf verwundernswürdige und unbegreifliche Weise, in Ketten und Banden; das Höchste, von Irrtum geblendet, läßt er zur Seite liegen, und wandelt, wie mit Blindheit geschlagen, unter Jämmerlichkeiten und Nichtigkeiten umher. Ja, er gefällt sich in seinem Zustand; und wenn die Vorwelt nicht wäre und die göttlichen Lieder, die von ihr Kunde geben, so würden wir gar nicht mehr ahnden, von welchen Gipfeln, o Herr! der Mensch um sich schauen kann. Nun lässest du es, von Zeit zu Zeit, niederfallen, wie Schuppen, von dem Auge eines deiner Knechte, den du dir erwählst, daß er die Torheiten und Irrtümer seiner Gattung überschauet; ihn rüfstest du mit dem Köcher der Rede, daß er, furchtlos und liebevoll, mitten unter sie trete und sie mit Pfeilen, bald schärfer, bald leiser, aus der wunderlichen Schlassucht, in welcher sie befangen liegen, wecke. Auch mich, o Herr, hast du, in deiner Weisheit, mich wenig Würdigen, zu diesem Geschäft erkoren; und ich schicke mich zu meinem Beruf an. Durchdringe mich ganz, vom Scheitel zur Sohle, mit dem Gefühl des Elends, in welchem dieses Zeitalter darnieder liegt, und mit der Einsicht in alle Erbärmlichkeiten, Halbheiten, Unwahrhaftigkeiten und Gleisnereien, von denen es die Folge ist. Stähle mich mit Kraft, den Bogen des Urteils rüstig zu spannen, und, in der Wahl der Geschosse, mit Besonnenheit und Klugheit, auf daß ich jedem, wie es ihm zukommt, begegne: den Verderblichen und Unheilbaren, dir zum Ruhm, niederwerfe, den Lasterhaften schrecke, den Irrenden warne, den Toren, mit dem bloßen Geräusch der Spitze über sein Haupt hin, necke. Und einen Kranz auch lehre mich winden, womit ich, auf meine Weise, den, der dir wohlgefällig ist, kröne! Über alles aber, o Herr, möge Liebe wachen zu Dir, ohne welche nichts, auch das Geringsfügigste nicht,

gelingt: auf daß dein Reich verherrlicht und erweitert werde, durch alle Räume und alle Zeiten, Amen!

In der Maske Zarathustras, in Wahrheit als nationaler Dichter und Seher, erschüttert von dem Elend und der Demütigung seines Vaterlandes durch den Erzfeind Napoleon, begann Kleist mit diesem Gebet zum christlichen Gotte am 1. Oktober 1810 seine täglich außer Sonntags in Oktavform erscheinenden „Berliner Abendblätter“ herauszugeben. Was den Geheimbünden mißlungen war: mit dem Schwerte den Usurpator zu besiegen, das sollte nun durch die Waffen des Geistes gelingen, durch die Erweckung und Stärkung des sittlichen und religiösen Kulturbewußtseins der christlichen Nation deutscher Zunge. Nur diesem einen großen Gedanken war Kleists Sinnen und Trachten gewidmet. So hatte E. M. Arndt im Jahre 1806 sein Buch vom „Geist der Zeit“ begonnen, und so hatte auch Schenkendorf in der Königsberger Zeitschrift „Der Spiegel“ seinen „Hymnus des Mittelalters“ gesungen, der in Wahrheit sein „Gebet bei der Gefangenschaft des Papstes Pius VII.“ war. In der Maske des fremden Wanderers und Propheten mußten die besten, die geächeteten Söhne des deutschen Volkes erscheinen, wie die Schatten der Nacht, die beim ersten Lichtschein wieder verschwanden, weil des Höllensohnes Häscher überall lauerten.

Nur zur Fortsetzung des Kampfes gegen Napoleon war Kleist nach dem Unglück Österreichs nach Berlin gekommen, wo Adam Müller auf ihn wartete. Hier, in der engeren Heimat der beiden — Adam Müller war ein geborener Berliner — sollte der Geist des „Prinzen von Homburg“, der „Elemente der Staatskunst“ Wurzel schlagen, und aus dem Boden der Heimat aufwachsen zum blühenden Baume, dessen Stamm Fleisch vom Fleische des Volkes, dessen Säfte Blut vom Blute des Volkes waren. Aus dem Geiste des Christentums mußten die uralten Kräfte des Volkes geweckt und erneuert werden, im Namen Gottes die Nation zum Bewußtsein ihres Wertes und ihrer Größe erstarken. Gott, König und Vaterland, diese Zeichen standen in ihre Herzen geschrieben, ihnen sollte die mühsame Kleinarbeit des Werktages, die Durchsäuerung der Massen mit diesen erhabenen Idealen dienen. Auf den König richteten sie ihre Blicke. So druckte Kleist im 5. Abendblatte sein Gedicht an Friedrich Wilhelm III. als „Ode auf den Wiedereinzug des Königs im Winter 1809“. Auch

der König las mit Wohlwollen die Abendblätter, und ihm galt ihre Huldigung.

Adam Müller lenkte seine ganze Kraft auf die Politisierung des Lebens auf historischem, religiösem und nationalem Grunde. Mit genialem Blicke hatte er erkannt, daß gerade die politische Schwäche, der Grundsatz, „daß die Religion nichts anderes als eine häusliche und Privatangelegenheit sei . . . der Reformation ihre politische Popularität“ verschafft habe. Der Begriff der Privatreligion hatte zu einer „Privatisierung und Entnationalisierung aller Empfindungen des Lebens“ geführt, zur Zersetzung des Volkes selbst und seiner Stände, des natürlich und historisch gewachsenen Volkskörpers. „Aus diesem Begriffe einer Privat-Religion entspringt jene geheime, fürchterliche Revolution, die unverrückten Schrittes über unsern Häuptern herwandelt und alle Verbindungen des Lebens zernagt.“ Auf die konservativen, agrarischen, ständischen Kräfte des Volkes baute Müller. Er sah in Napoleon die Seele der revolutionären Demokratien des Westens verkörpert. Dahinter verbarg sich der Freigeist, der Despot, der vor keiner ewigen und irdischen Macht zurückschreckte im Wahnsinn seines höllischen Herrscherrausches, der die Weltordnung umstieß und den Schöpfer selbst in die Schranken forderte. Müller rief die Geister der Völker Europas auf um sich mit ihnen auf dem festen Grunde einer tausendjährigen Kultur des Christentums gegen diese Ausgeburt der Finsternis zu stellen.

Nur so ist die grausame Tragödie zu verstehen, die sich nun für Heinrich von Kleist bereitete.

Mit Edmund Burke die Jahrhunderte befragend, sah Müller in den Lehren des Adam Smith, wie sie der am 25. August 1807 verstorbene Königsberger Professor Christian Jakob Kraus vertreten hatte, denselben Geist der Zersetzung und Zerstörung wirksam, wie er in Napoleon verkörpert war. Er erschien nur harmloser, weil er sich in der wirtschaftlichen Sphäre bewegte. Dieser Liberalismus barg richtige Momente in sich: die des Ausgleichs der Klassen-gegensätze, der Aufhebung von Sklaverei und Leibeigenschaft, der Entwicklung gewerblicher und bürgerlicher Freiheiten. Aber hinter diesen relativen Werten verbarg sich der Geist der englischen Aufklärung, des freigeistigen Deismus, der die Geschichte verleugnete und die revolutionäre Selbstherrlichkeit des einzelnen predigte.

Auf diese Gefahr, die Müller gegenüber jenen Vorzügen als die

übermächtige und politisch und historisch sich verhängnisvoll auswirkende erkannte, weil sie allmählich die Grundlagen des Staates und der Gemeinschaft zerstörte, richtete er den Blick. Der Freiherr von Stein hatte jene Werte in seine Reformpläne im Sinne der ständischen Selbstverwaltung aufgenommen. Aus ihnen sollte die Möglichkeit einer Wiedererstarkung des preußischen Volkes erwachsen. Hardenberg suchte sie nun nach den Kraus'schen Theorien im bürokratischen Geiste durchzuführen. So trat Müller in schärfsten Gegensatz zur Regierung Hardenbergs. Er begann den Kampf im 11. Abendblatt vom 12. Oktober 1810 mit seinem Aufsatz „Über Christian Jakob Kraus“. Am 27. Oktober erschien Hardenbergs Finanzedikt, am 30. sein Edikt, das die Säkularisation der geistlichen Güter und die Aufhebung der Klöster in Preußen verfügte. Müller antwortete im 40. und 41. Abendblatte vom 15. und 16. November mit seinem Aufsatz „Vom Nationalkredit“. Jetzt sah sich Hardenberg in seiner unmittelbaren Tätigkeit angegriffen. Die Reformen mußten, so glaubte er, unerfüllbare Versprechungen machend, möglichst rasch durchgeführt werden, damit er in seinem Sinne Napoleon wirksam begegnen konnte. Er rief die Hilfe des Königs an, und der König erließ eine Kabinettsorder vom 18. November, worin er eine genaue Prüfung der Abendblätter vor ihrem Erscheinen durch die Regierung anordnete. Friedrich von Raumer, der nachmalige Geschichtsschreiber, damals Regierungsrat im Ministerium Hardenbergs, führte die Verhandlungen mit Kleist, der vom 22. Oktober an als der verantwortliche Redakteur zeichnete. So wurde der von den höchsten, selbstlosesten Idealen erfüllte Kleist in den Kampf der Parteien verwickelt, und an ihm wirkte sich das Verhängnis aus. Hinter Adam Müller aber verbarg sich nach der Meinung Hardenbergs nur der Egoismus des auf seinen Vorrechten hartnäckig bestehenden Adels unter Führung des von der Marwitz. In den Abendblättern erschienen am 20. und 21. November Erwidern der Regierung auf die Angriffe Müllers. Die Zensur ging mit rücksichtsloser Energie vor. Arnim wurden allein zehn Artikel gestrichen.

Ungewöhnlich war der Erfolg der Abendblätter bei ihrem Erscheinen gewesen. Schon nach acht Tagen war ein größeres Lokal als Ausgabestelle notwendig geworden, so groß war der Andrang des Publikums. Aber schon Ende November ließ das Interesse merklich nach. Die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen waren

der Masse zu hoch. Der Streit der Parteien aber hatte den ursprünglichen, erhabenen Plan Kleists zerstört. Jetzt stand er zwischen ihnen, der in der Größe seiner Gesinnung sie unendlich überragte. Aber gerade sein Idealismus wurde ihm zum Verhängnis. Weil ihm alle freie Entfaltung seiner ursprünglichen Pläne genommen war, wandte er sich an Hardenberg mit der Bitte, die Regierung möge nun ihrerseits den Abendblättern „eine zweckmäßige Unterstützung durch offizielle Beiträge“ angedeihen lassen. Bei den mündlichen Unterhandlungen war ihm sogar die Möglichkeit einer Förderung seines Unternehmens mit Geldmitteln in Aussicht gestellt worden, falls er die Blätter so redigieren wollte, „wie es den Interessen der Staatskanzlei gemäß wäre“. Kleist in seiner Unerfahrenheit und kindlich treuherzigen Art aber hatte die bloße Aussicht schon für das Versprechen hingenommen. Im Bewußtsein seiner hohen Sendung verzichtete er auf derartige Hilfe und bat sich bloß „die Lieferung offizieller das Publikum interessierender Beiträge von den Landesbehörden aus“. Das Blatt gab, wie Kleist in seinem Gesuch an den König vom 17. Juni 1811 selber ausführt, damit den Charakter der Popularität gänzlich auf und trat „unter unmittelbare Aufsicht der Staatskanzlei“. Er selbst zeigte Hardenberg den erhabensten Beweis seiner hohen Gesinnung und der Forderung des unbedingten Opfers um des Vaterlands willen in seinem Aufsatz „Über das Luxussteueredikt vom 28. Oktober 1810“ im 70. Abendblatt vom 20. Dezember 1810, in dem er den Egoismus des Adels geißelt aus derselben Höhe, aus der er einst vom König selbst das letzte Opfer gefordert hatte: „Gäbe es der begüterten Staatsbürger, welche so denken, (nämlich sich der Luxussteuer zu entziehen) mehrere: so wäre es allerdings besser, weder die Luxus- noch irgend eine andere Steuer wäre ausgeschrieben worden. Denn ob ein Staat, der aus solchen Bürgern zusammengesetzt ist, besteht, oder ob er, von den Stürmen der Zeit, in alle Lüfte verweht wird: das gilt völlig gleichviel.“

Aber die Beiträge der Regierung blieben aus, während Zensurverbote ihm auch die Theater- und Kunstkritik unterbanden. Der Kampf der Romantiker gegen die „Iffländerei“ hatte Ifflands Zorn entfesselt, und Iffland siegte. Die beiden anderen Blätter der Residenz, die Vossische und die Spenersche Zeitung, beriefen sich auf ihr ausschließliches Privilegium zur Bekanntmachung der Regierungs-

artikel, wofür sie zu Gegenleistungen verpflichtet waren, und Kleist konnte nur Auszüge aus den „öffentlichen Blättern“ machen.

Sein Verleger Hitzig lehnte unter diesen Umständen die Fortführung der Abendblätter ab, ja er drohte Kleist sogar in einen Prozeß zu verwickeln. Am 1. Januar 1811 übernahm Kuhn, der Herausgeber von Kohebuës „Freimütigem“ den Verlag der Abendblätter. Zur Entschädigung der Verluste Kuhns bei dem immer geringer werdenden Absatz der Abendblätter mußte Kleist sogar für den „Freimütigen“ arbeiten: vom 25. März bis zum 5. April erschien dort „Die Verlobung in St. Domingo“. Aber auch das genügte nicht mehr. Die Beiträge der Regierung blieben endgültig aus, Kuhn löste den Vertrag und verlangte einen Schadenersatz von 300 Talern. Kleist selbst aber war zudem um sein Jahreseinkommen von 800 Talern betrogen. Er wandte sich an die Regierung, die ihm alles genommen und nichts gegeben hatte, mit dem Ersuchen ihm den Verlust von 1100 Talern zu ersetzen. Hardenberg verwarf das Gesuch. Kleist sah sich von allen Seiten verraten. Die Aufregungen der vergangenen Monate, die ungeheure Anspannung seiner Arbeitskraft bis zum Äußersten, die wie berechnende Bosheit erscheinende Verkennung seines edelsten Wollens, die Häufung von Zufällen, Intrigen und niedrigen gegen ihn gerichteten Interessen, das alles wirkte zusammen um sein Gefühl zu verwirren, es ging ihm über die Kraft. Nun brach der Damm in seiner Brust wie bei Kohlhaas, und die Leidenschaft gerechter Entrüstung riß ihn fort und entlud sich auf den Unterhändler Friedrich von Raumer, in dem sich ihm gleichsam das ganze Gespinnst von Bosheit verkörperte. Als aber Raumer Kleists Behauptung, er habe ihm Geld für die Verteidigung der Maßregeln Hardenbergs in Aussicht gestellt, als einen „vorsätzlichen Irrtum“, ja als „Unwahrheit“ hinstellte, verlangte Kleist unzweideutige Genugtuung, widrigenfalls er ihn zum Zweikampf forderte. Jetzt war er den Gegnern von vorneherein unterlegen. Der Streit wurde geschlichtet, Kleist mußte um Entschuldigung bitten, und Raumer erklärte sich sogar bereit sich für ihn zu verwenden. Kleist fühlte sich wohl von den Diplomaten überlistet, für die Regierung aber war er erledigt. Am 30. März 1811 stellten die Abendblätter ihr Erscheinen ein. Als Kleist am 4. April Hardenberg durch Raumer um die Übertragung der Redaktion des kurmärkischen Amtsblattes bat, wurde sein Gesuch abgewiesen.

So traurig endete, was mit so heiliger Begeisterung und mit so reinem Willen begonnen worden war. Kleist hatte aber nicht nur den Kampf mit den Gegnern zu bestehen. Seine Freunde und Mitarbeiter gingen eigenwillig ihre Wege, sie nahmen so wenig Rücksicht auf die räumliche wie auf die politische Beschränkung des Blattes. Mit rührender Geduld und Selbstlosigkeit mahnte er sie immer wieder zur Kürze: „Machen Sie doch den Brentano wieder gut, liebster Arnim, und bedeuten Sie ihm, wie unpassend und unfreundlich es ist, zu so vielen Widerwärtigkeiten, mit welchen die Herausgabe eines solchen Blattes verknüpft ist, noch eine zu häufen.“ Er mußte ihre Artikel zusammenstreichen, wenn er das Interesse des Publikums wach erhalten wollte. Mit lebensprühenden Anekdoten, Notizen über interessante Tagesbegebenheiten und kurzen Geschichten, in denen sich der Meister der Erzählungskunst verrät, suchte er das Publikum zu gewinnen. Dazwischen klangen feierliche, ernste Töne auf. Die religiöse Erschütterung der Patrioten bestimmte ihr ganzes Streben. Kleist wies auf das Geheimnis der Erziehungskunst hin, auf das kostbare Gut einer Menschenseele und das Herausbilden des Urbildes in jedem. Souqué verkündete in seiner „Kriegsregel“, es gelte zu kämpfen im Namen Gottes. Der Oberstleutnant von Ompteda forderte in seinen „Fragmenten aus den Papieren eines Zuschauers am Tage“ nach den Verirrungen des willkürlichen Individualismus die Rückkehr zu den Grundsätzen des Christentums, zu den zehn Geboten. Wie Priester sprachen diese Männer zum Volke. Sie verbanden sich mit den anderen Organen der Mitkämpfer. So wies Kleist auf das bei Perthes in Hamburg erscheinende „Vaterländische Museum“ hin, wo der geächtete Arndt im Bunde mit Schlegel und Görres und anderen den Geist der Legitimität gegen den Usurpator aufrief. Wie als Kehrreim klingt immer wieder das verkleidete Lied vom Vaterlande durch. So schließt Kleist seinen Aufsatz über „Wissen, Schaffen, Zerstören, Erhalten“: „Wir töten den Wolf, der in unsern Schafstall bricht, ja selbst zuweilen unsers Gleichen, um Haus und Hof und unser Allerheiligstes zu retten. —“

Von Anfang an hatte die französische Polizei die Abendblätter scharf überwacht. Nach einer Notiz vom 3. November über französische Verluste in Portugal erfolgte ein energischer Einspruch des Gesandten, und beinahe wären damals schon alle politischen Artikel

unterdrückt worden. Die letzte und tiefste Tragik aber, die dem ganzen Unternehmen von vorneherein zugrunde lag, war die Tragik dieses Dichters in seiner Zeit überhaupt. Das Sinnbild dafür bleibt der Aufsatz „Über das Marionettentheater“ in solchen Tagesblättern. Und gewiß hat der treue Pful recht, wenn er sagt: „so hat der arme Heinrich stets seinen Zweck verfehlt und sich immer in der Wirkung verrechnet, die er hervorbringen wollte . . . und so tief er ins menschliche Gemüt zu schauen verstand, so blieben ihm die Menschen in Masse doch fremd und unverständlich; dieser Irrtum brachte ihm Schwerkut und endlich den Tod.“

Als das Opfer seiner Zeit und seines Volkes stand dieser große Einsame einsam selbst unter seinen nächsten Freunden und Gleichgesinnten. Während er den furchtbaren, erbitterten Kampf um seine Existenz, ums tägliche Brot führte, gründete Achim von Arnim die „Christlich-deutsche Tischgesellschaft“, die am 18. Januar 1811 zum erstenmal zusammentrat. Neben dem Adel Berlins, Arnim und Brentano gehörten ihr auch Müller, Kleist und Sichte an. Was mochte Kleist innerlich leiden, während er hier verkehrte, wo es „äußerst lustig zuging“ und Brentano seine Satiren schleuderte gegen die „Juden und Philister, über welche die Flüche der Schrift längst wahr geworden“! So kam er auch Sichte nicht näher, der im Winter 1807/08 seine „Reden an die deutsche Nation“ gehalten hatte, vom gleichen Feuer der Vaterlandsliebe durchglüht, von der Verantwortung des Augenblicks vor der Ewigkeit durchdrungen. Die ungeheure Überspannung seiner leiblichen und seelischen Kräfte, die Verachtung seines reinsten Wollens gerade von der Seite, der er sich mit seinem ganzen Wesen und Können rückhaltlos zu opfern bereit war, wirkten zusammen, um ihn an den Rand des Daseins zu stoßen, wo keine irdische Macht den Sturz in die Verzweiflung mehr aufzuhalten vermochte. Dieselbe unwiderstehliche Todessehnsucht überkam ihn wie einst auf seinem rasenden Lauf durch die Welt im Kampfe um den „Guiskard“, auf seinem Todeszuge nach St. Omer im Jahre 1803. Genau dieselben Momente sich steigender seelischer Qualen kehren wieder wie damals, jetzt aber mit verdoppelter Wucht, denn jetzt ist der Kampf nicht mehr nur subjektiv bedingt im Ringen des Dichters um sein Werk, jetzt ist es der Kampf des Sehers mit den widerstrebenden Mächten der Wirklichkeit, mit seiner verblendeten Zeit. Weil es über Menschenkräfte ging und er den uner-

schütterlichen Glauben an den Welt- und Todbesieger noch immer nicht gefunden hatte, überfiel ihn wie damals die Sehnsucht nach Ruhe, nach Erlösung aus der Qual der Welt. Eine Seele aber hatte er jetzt gefunden, die seinen Durst nach unendlicher Liebe in der gänzlichen Verlassenheit begriff, durch die er zum ersten- und zum letztenmale in seinem Leben das Wunderbare einer großen, reinen Liebe erfahren durfte: seine Base Marie von Kleist. Die 16 Jahre Ältere war in ihrer Ehe um das Glück ihres Lebens betrogen. Die Ehe wurde am 2. November 1812 durch die Schuld des Mannes geschieden. Das tiefste Leid der Frau in der geschändeten Liebe hatte ihre Seele reifen lassen für das Erhabene, dem Heinrich sein Leben weihte. Die Schranken der Konvention und Sitte, der Schein und die Vorurteile der Welt hinderten sie, die vertraute, hochangesehene Freundin des Königs und der Königin, rückhaltlos dem geliebten Freunde zu dienen. Die Disharmonie ihrer Ehe hatte sie gezwungen auf den Gütern ihrer Freunde zu leben. Im Winter 1810/11 aber war sie in Berlin, und in der größten Not hatten sich ihre Herzen in edler, keuscher Liebe gefunden. Kein sinnliches Begehren hemmte den Weg von Seele zu Seele. Hier ging Kleist in der Wirklichkeit das Herrliche auf, was er mit religiöser Inbrunst gedichtet hatte: die Verkörperung der reinen erhabenen Frau, das Opfer des Scheins und der Bosheit der Welt. Das Feuer seiner unverbrauchten Liebeskraft flammte in den Briefen, die ihr allein galten und die sie vernichtete. Aber weil er die Liebe in vollendeter Schönheit ersehnte, frei von Erdenleid und Erden Schlacken, in der Verklärung des Ewigen, so träufelte im höchsten Glück der Tropfen der Sehnsucht zum Tode in seine Seele. Wie er Pful im Augenblick edelster Freundesliebe bestürmt hatte gemeinsam mit ihm zu sterben, um diesen Augenblick zur Ewigkeit zu machen, so flehte er Marie jetzt an um dieses Opfer der Liebe. Der gemeinsame Tod spiegelte ihm den Tod der Erlösung zum ewigen Leben vor, der Freund, die Geliebte traten an die Stelle des wahren Erlösers am Kreuze. In seine vom Leid der Welt verdüsterte Seele senkte sich zum letztenmale der Wahn des Dionysiers, der ihn lockte zum Sturz ins Vergessen, hinab in den Abgrund der bewußtseinslosen Natur. Marie, tief gottesfürchtig und fromm, wehrte dem Wahne und suchte den Freund mit der ganzen Kraft ihrer Liebe zu wecken aus seinem grausamen Irrtum. Mit welcher Angst ihrer Seele mag sie Kleist verlassen haben, als sie im April 1811 nach

Mecklenburg-Strelitz zog, auf das Gut der Gräfin Voß, der Tochter ihrer Freundin, der Frau von Berg!

Nach Marie verließen auch allmählich die anderen Freunde Berlin. Arnim, dem Kleist sich besonders verbunden fühlte, hatte Bettina gefunden und ging mit ihr auf die Hochzeitsreise. Müller kehrte nach Wien zurück zu Genz, um dort sich ein Arbeitsfeld zu schaffen, das er im engeren Vaterlande nicht finden konnte. Souqué lebte auf seinem Gute Nennhausen im Kreise Westhavelland bei Rathenow. Wiederholt lud er Kleist ein zu ihm zu kommen und die alte Kriegskameradschaft zu pflegen. Aber Kleist mußte um sein Leben, sein Recht und seine Werke kämpfen. So demütigte er sich noch einmal und sandte am 6. Juni 1811 seinen „Zerbrochenen Krug“ auf feinstem Papier an Hardenberg und bat, auf den Kunstsinne des Kanzlers pochend, in peinlicher Wiederholung der Abendblättergeschichte — denn seinem Ehrgefühl war immer noch keine Sühne geschehen — um eine Anstellung im Zivildienst oder doch um ein Wartegeld, das ihn vor der gemeinsten Not des Lebens schützen konnte. Noch einmal, ausführlicher und eindringlicher wiederholte er sein Gesuch, diesmal unmittelbar an den König sich wendend. Noch einmal erzählte er die Geschichte der Abendblätter, mit der „unterthänigsten Bitte um allerhöchste Gerechtigkeit“, da er sonst nicht mehr existieren könne in seinem Vaterlande. Noch einmal beteuerte er, daß er keine anderen Interessen in Kopf und Herz getragen als die um König und Vaterland. Und schon mehr als einmal sei er dem traurigen Gedanken nahe gebracht worden, sich im Auslande sein Fortkommen suchen zu müssen.

Auf den Brief Kleists erfolgte keine Antwort! Vielleicht hielt man seine Berufung auf eine Pension der Königin für eine „lügenhafte Erfindung“, für die man seine Behauptung, die Regierung habe ihm eine Geldunterstützung für die Abendblätter in Aussicht gestellt, gehalten hatte. Hier schürzte sich das Mißgeschick seines Lebens zur letzten und grausamsten Ironie zusammen. Marie durfte sich nicht offen einsetzen für den Freund, sie mußte ihm selber die Hilfe der Königin vorspiegeln, wo sie zum mindesten die größten eigenen Opfer brachte, sie diente dem König und dem Dichter, und der König verkannte beides. Vor dem Urteil der Geschichte leuchtet die Größe wie die Tragödie dieser Liebe umso erschütternder.

Jetzt war Kleist doppelt einsam. Auch der König wollte nichts

mehr von ihm wissen. Einen neuen Weg suchte Kleist sich zu bahnen im Verein mit Marie und der Frau von Berg durch seinen „Prinzen von Homburg“. Aber die Prinzessin Wilhelm, die am Hofe die tote Königin vertrat, war nicht die tote Königin! Auch dieser Weg mißlang.

Kleist war wirklich ein Bettler geworden. Er hungerte ums tägliche Brot wie um die Liebe der Menschen. „Das Leben,“ schreibt er an Marie, „das ich führe, ist seit Ihrer und A. Müllers Abreise gar zu öde und traurig. Auch bin ich mit den zwei oder drei Häusern, die ich hier besuchte, seit der letzten Zeit ein wenig außer Verbindung gekommen, und fast täglich zu Hause, vom Morgen bis auf den Abend, ohne auch nur einen Menschen zu sehen, der mir sagte, wie es in der Welt steht.“ Manchmal klopfte er schüchtern bei einer einsamen Freundin an, Johanna Elisabeth Stagemann, in deren Elternhause er so oft und gerne verkehrt hatte, und die Nervenkrankte spendete ihm Trost und Teilnahme in schweren Stunden. Die Schatten der Melancholie verdüsterten sein Gemüt, er sah jetzt die Welt und das Leben wie aus weiter traumhafter Ferne. Kaum vermochte er sich überhaupt noch zurechtzufinden in der Wirklichkeit. Aus der Erinnerung wob er den Reigen der Gestalten, die ihm im Leben begegnet waren, und mit der traurigen Klarheit des verleugneten Genius blickte er durch den Schein und Schleier dieser Welt. Dann verschwanden auch diese Gestalten wieder, sie kamen ihm alle wie längst Gestorbene vor, und er war allein zurückgeblieben in der entsetzlichsten Öde und Verlassenheit.

Die rastlos sorgende Marie hatte sich inzwischen weiter für ihn verwendet. Gneisenau war mit Scharnhorst in den geheimen Staatsrat berufen worden. Sie pflegten geheime Unterhandlungen mit fremden Höfen und arbeiteten Pläne zu einer großen Massenerhebung aus. Hier konnte Heinrich als Soldat seine Stelle finden. Auf Mariens Anregung hin verfaßte er militärische Aufsätze. Sie sollen, wie Gneisenau Marien versicherte, sehr gut gewesen sein. So winkte dem verkannten Dichter die Möglichkeit mit dem Schwerte und der Feder zugleich dem König und dem Vaterlande zu dienen. Aber es war nur ein kurzer Lichtblick. „Wirklich“, schreibt er darüber der Freundin, „ist es sonderbar, wie mir in dieser Zeit Alles was ich unternehme zu Grunde geht, wie sich mir immer, wenn ich mich einmal entschließen kann einen festen Schritt zu thun, der Boden unter meinen Füßen wegzieht. G[neisenau] ist ein herr-

licher Mann: ich fand ihn Abends, da er sich zu einer Abreise anschickte, und war in ganz freier Entfaltung des Gesprächs nach allen Richtungen hin wohl bis um zehn Uhr bei ihm. Ich bin gewiß, daß, wenn er den Platz fände, für den er sich geschaffen und bestimmt fühlt, ich irgendwo in seiner Umringung den meinigen gefunden haben würde. Wie glücklich würde mich dies in der Stimmung, in der ich jetzt bin, gemacht haben: es ist eine Lust, bei einem tüchtigen Manne zu sein. Kräfte, die in der Welt nirgend mehr an ihrem Orte sind, wachen in solcher Nähe und unter solchem Schutze wieder zu einem neuen freudigen Leben auf. Doch daran ist nach Allem, was man hier hört, kaum mehr zu denken."

Die bloße Berührung mit dem lebensvollen Manne hatte des Dichters Mut und Schaffensfreude aufs neue geweckt. Wie leicht wäre es im Grunde doch gewesen ihn dem Leben zurückzugewinnen! „Wie ein Luftzug aus meiner allerfrühesten Jugend" weht es ihn an. Als ob er von vorne anfangen könnte, nur ganz reif jetzt, geübt und sicher, als vollendeter Meister. Ein Jahr lang möchte er sich ausschließlich mit Musik beschäftigen, denn jetzt weiß er, hier liegt der Schlüssel zum Schaffen seines eigenen Genius, und Welten sind hier noch zu heben. Das ganze Reich der Kunst blüht wie ein Baum aus dieser Wurzel auf. Zum religiösen Geheimnis im „Marionettentheater" ist die Offenbarung der Musik getreten. Unendliche Verheißungen der Zukunft tun sich auf.

Auf das Drängen Mariens und die Zusicherung der Fürsprache Gneisenaus richtete Kleist am 7. September 1811 ein neues Gesuch an den König, diesmal um Anstellung im Militärdienst. Marie selbst beschwor in einem Begleitschreiben vom 9. September den König, ihr ganzes Ansehen bei ihm in die Waagschale werfend, die Bitte des großen Freundes nicht zu überhören: „Ich lege den Brief eines meiner alten vieljährigen Freunde zu meines Königs Füßen und behaupte dreist, daß es kein biederer ächterer preußischer Unterthan giebt als dieser Freund ... Mein König lasse ihn an seiner Seite stehen, er beschirme meines Monarchen Leben. Nicht das Traktament des Adjutanten fordere ich für ihn. Er verlangt nur die gage, des letzten Lieutenants eines Regiments, gern diene er ganz umsonst, wenn er die mindeste Resource hätte. Sein ganzer, sein einziger Wunsch, ist für seinen König zu sterben ... Mein König vergesse nicht, daß ein Dichter seines Namens, unter die ersten Hel-

den des Vaterlands gehört, ein Mann auch, aus unsäglichen Sonderbarkeiten zusammen gesetzt, aber brav und treu — in H. K. soll dieser Held wieder aufleben.“ Bewegt durch die leidenschaftlichen Bitten der Freundin, versprach der König schon am 11. September dem Dichter durch eine Kabinettsorder im Kriegsfall die Wiedereinstellung ins Heer. Eigenhändig schrieb er an Marie am 18. im gleichen Sinne. Aber Friedrich Wilhelm war auch entschlossen den Krieg mit allen Mitteln zu vermeiden.

Wieder nahm Kleist in der Not seines Lebens das Versprechen schon für die Erfüllung. Noch einmal wandte er sich an Hardenberg, im Augenblick, „da das Vaterland eine Gefahr bedroht“, mit der Bitte um einen Vorstoß von 20 Louisdor zur Anschaffung seiner Ausrüstung, weil er gänzlich mittellos sei, zugleich aber mit der Versicherung, daß er ihm unmittelbar nach Beendigung des Krieges „diese Ehrenschild, unter dem Vorbehalt meiner ewigen und unauslöschlichen Dankbarkeit“, wieder zustellen werde. Der Kanzler war offenbar unangenehm berührt von dieser neuen Zudringlichkeit Kleists. Vielleicht sah er eine neue „lügenhafte Erfindung“ in Kleists Behauptung, daß der König ihn angestellt habe. Er ließ das Schreiben liegen und vermerkte am 22. November, an dem Tage, wo man den Leichnam des unglücklichen Dichters im Sande der Heimat begrub, mit kühler bürokratischer Sachlichkeit am Rande: „Zu den Akten, da der p. v. Kleist nicht mehr lebt“!

Jetzt stand Kleist vor dem Nichts. Einen Weg freilich konnte er noch finden. Er hatte auf ihm schon so oft die tiefste Demütigung erfahren. Aber trotzdem, keiner sollte sagen können, daß er sich nicht gewehrt habe bis zum Äußersten gegen die Vernichtung: er konnte ein letztes Mal nach Frankfurt an der Oder gehen um von Ulrike oder durch die Aufnahme einer Hypothek auf das Haus der Geschwister sich Geld zu verschaffen. Einst war er ausgezogen um nie mehr nach der Heimat zurückzukehren, wenn ihm das Große nicht gelungen war, einen neuen Kranz unsterblichen Ruhmes auf seine Familie herabzuringen. Aber gerade in diesem Ringen waren ihm die Geschwister so fremd wie die anderen Zeitgenossen. Sie verstanden die Sprache dieses sich aus Liebe freiwillig Verbannenden nicht. Ja sie hielten ihn für eigensinnig und undankbar. So drängten sie sich von selber aus der Mitte seines Lebens hinaus, wie sie sich von ihm entfernten. Hie und da tauchen ihre Namen in seinen Briefen

auf, die der vier übrigen Schwestern außer Ulrike, der seines einzigen Bruders Leopold. Immer klingt die heimliche Sehnsucht des geschlagenen Sehers nach dem Herde der Heimat durch, nach dem Vaterhause. Er warb aus der Ferne um so rührender um ihre Liebe. Dem Bruder hat er sich unsterblich in seiner Dichtung verbunden: Heinrich und Leopold, die kleinen Söhne Kohlhaasens werden zu Rittern geschlagen. Gewiß hat Kleist sich im Unglück seines Kampfes um das Höchste eingeredet, die Seinigen verdammt ihn. Seine Leidenschaft unterlegte den harmlosen, oft nichts ahnenden Geschwistern seine eigene Verzweiflung. Immer war er als ein Gescheiterter zurückgekehrt in ihren Augen, so glaubte er, während sie in der trockenen Art ihres Lebens nur um seinen Lebensunterhalt besorgt waren. Er war das exzentrische Glied ihrer Familie, und so nahm man ihn hin. Wie Schwerter aber fuhr ihm das durch die Brust. Die Stimme des Blutes, auf die doch jeder im Grunde am begierigsten lauscht, schien ihn zu verwerfen, während sie ihn gar nicht hörten.

Wenn Kleist es jetzt noch einmal wagte zu ihnen zu gehen, war es der letzte Schritt eines schon heimlich Verzweifelnden. Wenn es jetzt mißlang, wenn auch die Blutsbande versagten, hatte er von dieser Welt nichts mehr zu hoffen: sie wollte ihn nicht. Und trotzdem hing auch er leidenschaftlich am Leben aus Liebe zu seiner Kunst. Ulrike erschrak im Innersten ihrer Seele bei seiner Ankunft. Wie ein Bettler stand er vor der Türe, so abgemagert und abgehärmt, so ausgehungert. „Mein Gott!“ mag es in ihr geschrien haben bei seinem ersten Anblick. Heinrich, der in die Tiefen der Seelen sah, fühlte den Vorwurf der Liebe: warum hast du uns das getan? Da wurde es dunkel um ihn. Kaum daß er sich selber noch fühlte. Nur fort, fort, schrie es in ihm. Aber noch hielt ihn ein Letztes zurück. So schrieb er der Schwester, weil er nicht mehr sprechen konnte: „Da du dich aber, mein liebes, wunderliches Mädchen, bei meinem Anblick so ungeheuer erschrocken hast, ein Umstand, der mich, so wahr ich lebe, auf das Allertiefste erschütterte: so gebe ich, wie es sich von selbst versteht, diesen Gedanken völlig auf, ich bitte dich von ganzem Herzen um Verzeihung, und beschränke mich, entschlossen, noch heut Nachmittag nach Berlin zurückzureisen, bloß auf den anderen Wunsch, der mir am Herzen lag, dich noch einmal auf ein paar Stunden zu sehen.“ Stolz hatte er aber an die Spitze des Briefes gesetzt: „Der König hat mich durch ein Schreiben im Militair angestellt, und ich

werde entweder unmittelbar bei ihm Adjutant werden, oder eine Kompagnie erhalten.“ Er aß mit den beiden Schwestern zu Mittag. Sorge und Liebe mochten sich in einigen bitteren Tönen verraten. Kleist fühlte die Vorwürfe wie Stacheln im Herzen. Da, als eine Fremde hinzukam, wurde ihm die ungeheure Kluft, die ihn von den Schwestern trennte, auf einmal ganz erschreckend klar, und er floh hinaus aus dem Hause seiner Eltern wie ein von Surien Gekannter.

Bitterkeit regte sich in des Dichters Seele. Man sah ihn „als ein ganz nichtsnußiges Glied der menschlichen Gesellschaft an, das keiner Theilnahme mehr werth sei“. Ein Gifftropfen um den andern träufelte in den Becher verschmähter Liebe. Das war der Dank der Welt! Die Dämonen lachten. Jetzt hatten sie leichtes Spiel den müde werdenden Wanderer zu verderben. Sehnsucht nach Ruhe und Frieden kam über ihn, Sehnsucht zum Tode.

Noch einmal überlegte Kleist. Wenn er sich zu Fuße aufmachte nach Wien zu Müller, wenn er als Handwerksbursche sich durcharbeitete? Aber er war jetzt ja wieder des Königs Offizier, Gardehauptmann, wie Gneisenau seiner Frau später schrieb. In Berlin, wo er sich von jeher so einsam gefühlt hatte mitten unter der Masse der Menschen, fand er eine seltsame Freundin wieder: Henriette Vogel hieß sie, die Frau eines simplen Rentanten. Sie war krank. Ihre Glieder waren müde, in ihren Augen flackerte der Blick eines Menschen, der sein trauriges Ende sicher vor sich sieht. Sie war im gleichen Jahre wie Heinrich geboren und war in der Blüte des Lebens um das Leben betrogen. Das Leiden gab ihrem sinnlichen Wesen etwas Verklärtes, Vergeistigtes. Es war als ob die Liebe zum Leben, in wenige Monate zusammengedrängt, die ihr noch blieben, etwas von der Größe der Seherin über den Tod hinaus in ihr Wesen gebracht habe. So hatte Kleist sie gefunden im Hause Müllers und seiner Gattin Sophie von Haza, singend und musizierend, verzückt in geistlichen Liedern, in den Psalmen und den Bildern glühender Diesseits- und Jenseitsliebe des Hohen Liedes. Mystischer Glanz spielte um ihre schon leise verzerrten Züge, ein hysterischer Zauber, eine Mischung von ungestillter sinnlicher Begierde und frommer Jenseitshoffnung gab ihrer Stimme etwas von der betäubenden Wirkung tropischer Giftpflanzen. Er konnte das todwunde Herz berücken, nie das gesunde. Eine geheime Gewalt zog Kleist zu ihr

hin, die ihn durch ihr Äußeres eher abstieß. Der Gisttropfen, der auch in seinem Dichten immer etwas Berausches und Betäubendes hervorgebracht hatte, der dionysische Glanz einer vom Schmerz überwältigten Seele vermählte sich heimlich mit dem Sehnen krankhafter Mystik des Weibes. Henriette sprach so gerne vom Tode und vom Leben im Jenseits. Dann war sie verückt wie in überirdischem Schauen. Müller mußte ihr von den Wundern und Geheimnissen der katholischen Religion erzählen. Hier war etwas wie eine Stufenleiter hinauf und hinüber ins andere Leben. Unendlicher Lichtglanz umströmte die Königin des Himmels, die zu Füßen ihres ewigen Sohnes saß, umjubelt von den Millionen geflügelter Engel, die durch die unendlichen Räume sangen von Gottes Herrlichkeit. Hier war Versöhnung, Erlösung, unendliches Glück und ewiger Friede. „Du Himmelspforte, Du Morgenstern, Du Heil der Kranken, Du Zuflucht der Sünder, Du Trösterin der Betrübten“, so klang es in der Lauretanischen Litanei zu Maria, dem Weibe, das einst das Tiefste erlitten auf Erden. Henriette hörte die Lieder der deutschen Mystik vom himmlischen Bräutigam. Und die Züge des Erlösers verzerrten sich dem kranken Auge und der kranken Seele, himmlische und irdische Liebe vermengten sich im Gefühle des Todes, der schon an ihren Gliedern nagte. Wenn es einen irdischen Erlöser gäbe, der ihr den Weg verkürzte hinüber zum ewigen? Sie suchte ihn mit der Liebe der heimlich Verzweifelnden. Da, in den Augen Heinrich von Kleists hatte es einmal verräterisch aufgeleuchtet, als sie die Lieder der Sehnsucht zum Tode gesungen. Von diesem Augenblick an waren die beiden durch ein geheimnisvolles Band verbunden. Dämonische Mächte ließen sie nicht mehr los. Nur Marie von Kleists edles, frommes, still leidendes Wesen war noch dazwischengetreten.

Jetzt aber war Marie ferne. Jauchzender Todesmut erfaßte Kleist nach der Verzweiflung an der Welt, die ihn verstieß. Das war die Kehrseite seines übermenschlichen Schmerzes, wie damals, als er auf dem Todeszuge nach St. Omer in die Arme Napoleons eilte. Das Sirenenlied Rousseaus vom freien Tode klang wieder in ihm, nur vermengt jetzt mit den süßesten Liedern des Trostes und der Verückung in der Liebe des Heilandes, der wie in den Bildern seiner Jugend liebevoll seinen Henkern zulächelte, der sie sterbend segnete mit den brechenden Augen und den festgenagelten Händen. Die sympathetische Gewalt der Jugend war wieder in Kleist lebendig, die

Sehnsucht nach der Geliebten als Erlöserin. Hier hatte er sie gefunden, sie war bereit ihn zu erlösen von der Qual der Welt im gemeinsamen Liebestode. So sangen ihre Seelen sich zu im Wechselgesange mystischer Verzückung, in frivoler Vermengung ewiger und irdischer Liebe. Noch ein letzter Betrug der Sinne mußte gelingen. Denn keine Begierde zog den Dichter zu ihr als nur die Begierde zum Tode. Musik und Gesang, das Jauchzen der Überwindung trug sie hinweg über den natürlichen Widerspruch der Leiber. Wie Käthchen und der Graf vom Strahle begrüßten sie sich auf der Blumenwiese.

Marie aber hatte er verraten. Heinrich fühlte es, aber er konnte dem hypnotischen Zwange, der fixen Idee nicht mehr widerstehen. Was ihm auf dem Todeszuge um Guiskard einst noch verschlossen gewesen, jetzt hatte es sich aufgetan in seiner ganzen unendlichen Herrlichkeit: der Himmel, die ewigen himmlischen Fluren und Sterne, durch den Schmerz, der die Liebe zum Tode geboren. Ein gerader Weg des Triumphes führte hinein in die Gefilde der Unsterblichkeit, durch das dunkle Tor ins Lichtreich des Sieges und der Gnade. Alle Erdenstranken fielen! Der Todeshymnus aus St. Omer wurde zum Siegesgesange des Todüberwinders. So sang Kleist seine herzerreißenden Hymnen an die verratene Geliebte seiner Seele: „Meine liebste Marie, mitten in dem Triumphgesang, den meine Seele in diesem Augenblick des Todes anstimmt, muß ich noch einmal Deiner gedenken und mich Dir, so gut wie ich kann, offenbaren: Dir, der Einzigen, an deren Gefühl und Meinung mir etwas gelegen ist; alles Andere auf Erden, das Ganze und Einzelne, habe ich völlig in meinem Herzen überwunden. Ja es ist wahr, ich habe Dich hintergangen, oder vielmehr ich habe mich selbst hintergangen; wie ich Dir aber tausendmal gesagt habe, daß ich dies nicht überleben würde, so gebe ich Dir jetzt, indem ich von Dir Abschied nehme, davon den Beweis. Ich habe Dich während Deiner Anwesenheit in Berlin gegen eine andere Freundin vertauscht; aber wenn Dich das trösten kann, nicht gegen eine, die mit mir leben, sondern, die im Gefühl, daß ich ihr eben so wenig treu sein würde, wie Dir, mit mir sterben will. . . Nur so viel wisse, daß meine Seele, durch die Berührung mit der ihrigen, zum Tode ganz reif geworden ist; daß ich die ganze Herrlichkeit des menschlichen Gemüths an dem ihrigen ermessen habe, und daß ich sterbe, weil mir auf Erden nichts mehr zu lernen

und zu erwerben übrig bleibt. Lebe wohl! Du bist die Allereinzige auf Erden, die ich jenseits wieder zu sehen wünsche. Etwa Ulriken? — ja, nein, nein, ja: es soll von ihrem eignen Gefühl abhängen. Sie hat, dünkt mich, die Kunst nicht verstanden sich aufzuopfern, ganz für das, was man liebt, in Grund und Boden zu gehn: das Seligste, was sich auf Erden erdenken läßt, ja worin der Himmel bestehen muß, wenn es wahr ist, daß man darin vergnügt und glücklich ist.“

Marie, krank im eigenen Herzen durch das Unglück einer betrogenen Ehe, war nun auch körperlich zusammengebrochen. Sie konnte nicht zum Freunde eilen um ihn aus dem entsetzlichen Wahne zu reißen. Sie schickte ihm Geld durch ihren Sohn Adolf — es heißt auch, daß Ulrike es ihr gegeben, vielleicht war es von beiden — aber das Geld kam zu spät. Es hätte auch nichts mehr geholfen. Kleist war hinüber über die Brandung der Verzweiflung. Mit dem im Wahne verhärteten Ehrbegriff des Soldaten hielt er Henrietten sein Versprechen: „Deine Briefe haben mir das Herz zerspalten, meine theuerste Marie, und wenn es in meiner Macht gewesen wäre, so versichre ich Dich, ich würde den Entschluß zu sterben, den ich gefaßt habe, wieder aufgegeben haben. Aber ich schwöre Dir, es ist mir ganz unmöglich länger zu leben; meine Seele ist so wund, daß mir, ich mögte fast sagen, wenn ich die Nase aus dem Fenster stecke, das Tageslicht wehe thut, das mir darauf schimmert. Das wird mancher für Krankheit und überspannt halten; nicht aber Du, die fähig ist, die Welt auch aus andern Standpunten zu betrachten als aus dem Deinigen.“

Das Maß der Qualen war übertoll. Was hatte er auf der Welt noch zu suchen? Waren ihm nicht alle Wege abgeschnitten? Und als er sich angeboten hatte, für seinen König den Opfertod zu sterben, hatte man ihn nicht durch Nichtbeachtung seiner Bitte um des Königs Rock vernichtet, wie einen Schwindler, der Geld erpressen wollte? Und war dieser König nicht eben jetzt im Begriffe, sein Volk an den verhaßten Todfeind zu verraten? „Was soll man doch, wenn der König diese Allianz abschließt, länger bei ihm machen? Die Zeit ist ja vor der Thür, wo man wegen der Treue gegen ihn, der Aufopferung und Standhaftigkeit und aller andern bürgerlichen Tugenden, von ihm selbst gerichtet, an den Galgen kommen kann. — “ Wie von selbst wendet sich da der Blick hinweg von der dunklen

Erde, hinüber in ein anderes Dasein von Glanz und Glück und Liebe: „Rechne hinzu, daß ich eine Freundin gefunden habe, deren Seele wie ein junger Adler fliegt, wie ich noch in meinem Leben nichts ähnliches gefunden habe; die meine Traurigkeit als eine höhere, festgewurzelte und unheilbare begreift, und deshalb . . . mit mir sterben will, die mir die unerhörte Lust gewährt, sich, um dieses Zweckes Willen, so leicht aus einer ganz wunschlosen Lage, wie ein Veilchen aus einer Wiese, heraus heben zu lassen . . . und Du wirst begreifen, daß meine ganze jauchzende Sorge nur sein kann, einen Abgrund tief genug zu finden, um mit ihr hinab zu stürzen. —“

Himmelsmusik glaubt er zu hören, der Sturz in den Wahnsinn der Verwechslung irdischer und himmlischer Liebe ist vollendet, die himmlische Madonna trägt die Züge der kranken Freundin, die Freundin die Züge der Madonna. Penthesileas Umnachtung wiederholt sich in ihrem Dichter: „Meine liebste Marie, wenn Du wüßtest, wie der Tod und die Liebe sich abwechseln, um diese letzten Augenblicke meines Lebens mit Blumen, himmlischen und irdischen, zu bekränzen, gewiß Du würdest mich gern sterben lassen. Ach, ich versichre Dich, ich bin ganz seelig. Morgens und Abends knie ich nieder, was ich nie gekonnt habe, und bete zu Gott; ich kann ihm mein Leben, das allerqualvollste, das je ein Mensch geführt hat, jezo danken, weil er es mir durch den . . . wollüstigsten aller Tode vergütigt. Ach könnt' ich nur etwas für Dich thun, das den herben Schmerz, den ich Dir verursachen werde, mildern könnte! . . . Kann es Dich trösten, wenn ich Dir sage, daß ich diese Freundin niemals gegen Dich vertauscht haben würde, wenn sie weiter nichts gewollt hätte, als mit mir leben? . . . Der Entschluß, der in ihrer Seele aufgieng, mit mir zu sterben, zog mich, ich kann Dir nicht sagen, mit welcher unaussprechlichen und unwiderstehlichen Gewalt, an ihre Brust, erinnerst Du Dich wohl, daß ich Dich mehrmals gefragt habe, ob Du mit mir sterben willst? — Aber Du sagtest immer nein. — Ein Strudel von nie empfundner Seeligkeit hat mich ergriffen, und ich kann Dir nicht leugnen, daß mir ihr Grab lieber ist als die Betten aller Kaiserinnen der Welt. — Ach, meine theure Freundin, mögte Dich Gott bald abrufen in jene bessere Welt, wo wir uns alle, mit der Liebe der Engel, einander werden ans Herz drücken können.“

Tiefste Verzweiflung und mystische Seligkeit haben sich vermählt. Der Abgrund ewiger Vernichtung ist mit der Verklärung der Ewig-

keit und Unsterblichkeit eins geworden in seiner todkranken Seele. Der heidnische Gott Dionysos trägt nun die Maske des Heilandes. So kann Kleist vermessen und fromm sein in einem. Die Dämonen, gegen die er im Leben mit dem Mute des Helden gekämpft, aber denen er im Übermaß seiner Leidenschaft noch heimlichen Zutritt in eigene Herz gewährte, haben ihn zum letztenmale mit täuschendem Schein umschlungen, im Bunde mit der türkischen Welt. Die Pathologie des Somnambulismus im „Prinzen von Homburg“ hat ihn überwältigt, der falsche Freund, der Böse, hat ihn hypnotisiert. So sieht er sich wie der Prinz von Homburg auf feurigen Morgenwolken emporschweben zu überirdischen Gefilden: „Wir, unsererseits, wollen nichts von den Freuden dieser Welt wissen und träumen lauter himmlische Gluren und Sonnen, in deren Schimmer wir, mit langen Flügeln an den Schultern, umherwandeln werden“. So schreibt er an Sophie Haza-Müller zum Abschied, und grüßt ihren Gatten, seinen Freund, schon wie ein Verkklärter aus Himmelshöhen: „Einen Kuß von mir, dem Schreiber, an Müller; er soll zuweilen meiner gedenken, und ein rüstiger Streiter Gottes gegen den Teufel Aberwitz bleiben, der die Welt in Banden hält.“ —

Alles Schuldbewußtsein ist gewichen, nicht einen Augenblick hat der Arme ein Bedenken, daß sein Schritt verwerflich sein könnte. Er glaubt sich in vollkommener Harmonie mit dem Willen Gottes. Marie von Kleist hat durch die Wahrheit ihrer selbstlosen Liebe erkannt, was ihr den Freund entreißen konnte. Ihrem Sohne Adolf mußte die unglückliche Frau ihr Herz ausschütten nach dem entsetzlichen Ereignis: „Diese angeborene Güte, Liebe, Sanftmuth habe ich bey keinem Menschen noch nie so eingefleischt gefunden, kein Engel vom Himmel kann sie in einem höheren Grad besitzen. Auch war er von Natur gottesfürchtig und fromm. Französische Literatur, umgang mit Freigeistern hatten leider Zweifel in ihm gebracht. Er rang, um sie los zu werden, er kämpfte nach Überzeugung. Das Griff seinen schwachen Körper an, dem er in der Jugend gewiß geschadet hatte durch Genuß mancher Art. . . . Er war wirklich ein Genialischer Mensch, und in einem solchen giebt es viele Dinge, die sich nicht erklären lassen. Aber er war von einer Rechtlichkeit, Biederkeit, Ächtheit des characters die mir eigentlich einen so großen Abscheu für allen Schein, für alles Prahlen, für alles Absichtliche im Lebensschein gegeben. . . . Wenn Heinrich mehr gebetet, mehr religiöse Bücher

gelesen hätte, so hätte er diesen schauderhaften Entschluß nicht gefaßt." Und Pfuel, der ihm neben Marie und Ulrike am nächsten stand, sagt wie ergänzend in seinem Schmerze: „Denen, die Heinrich nicht kannten, bleibt die Tat ewig ein tiefes Rätsel trotz allem, was darüber gesagt werden kann... er war so gequält und zerrüttet, daß er den Tod mehr lieben mußte als das Leben, das ihm von allen Seiten so sauer gemacht wurde; nur so mußte er nicht sterben, so in unechter Exaltation versunken, oder doch versunken scheinend... Mit ihm ist die Seele untergegangen, die mich am besten verstand... Die Vogel steht daneben wie eine dumme Zufälligkeit... mit dem Gepräge des Unechten an der Stirn.“ Und der innig fromme Souqué bezeugt „er könne nichts Unwürdiges gethan haben, oder auch nur gedacht. Daran halte ich mich und bete öfters für ihn.“

Er hat nichts Unwürdiges mehr gedacht. Die Krankheit seiner edlen, reinen Seele war die Traurigkeit zum Tode, in der ihn nur Einer hätte retten können, der Freund, der ihm den Leidensweg einst vorgegangen, und den er gesucht hat durch das Dornestrüpp seines Lebens, trotz alles Irrtums, trotz aller Vermessenheit. Hier steht der Mensch vor dem ewigen Rätsel. Kleist aber geht aus dem Leben, gütig und rein, ohne Groll, ohne Bitterkeit, er hat erkannt, daß ihm im Grunde Menschenkräfte doch nicht helfen konnten, und hier mag die Versöhnung auch mit dem Ewigen liegen. Er konnte jetzt nicht mehr anders, wie einst auf dem Todeszuge nach St. Omer. Und so muß er die Feder ansetzen zum letzten Gruß an Ulrike, wie einst in St. Omer, er muß ihr ein letztes Wort unendlicher Liebe sagen, denn sie hat in Wahrheit doch alles für ihn geopfert, so, wie sie es eben verstanden:

„Ich kann nicht sterben, ohne dich, zufrieden und heiter, wie ich bin, mit der ganzen Welt, und somit auch, vor allen Anderen, meine theuerste Ulrike, mit dir versöhnt zu haben. Laß sie mich, die strenge Äußerung, die in dem Briefe an die Kleisten enthalten ist, laß sie mich zurücknehmen; wirklich, du hast an mir gethan, ich sage nicht, was in Kräften einer Schwester, sondern in Kräften eines Menschen stand, um mich zu retten: die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war. Und nun lebe wohl; möge dir der Himmelenen Tod schenken, nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit, dem meinigen gleich: das ist der herzlichste und innigste Wunsch, den ich für dich aufzubringen weiß.“

Mit derselben Gewissenhaftigkeit und Pflichttreue, mit der Kleist seinem König gedient und seine Werke gearbeitet hatte, bereitete er sich jetzt den gemeinsamen Tod mit der Freundin. Am Mittwoch, den 20. November 1811 nachmittags kam er mit ihr in einem Wagen beim Gasthaus zum Stimming an vor der Landenge zwischen dem kleinen und dem großen Wannsee. Wachend und getrennt verbrachten sie die Nacht auf ihren Zimmern und schrieben Abschiedsbriefe. Am Nachmittag des 21. November begaben sich beide auf die gegenüberliegende Anhöhe zwischen dem kleinen Wannsee und der Potsdamer Landstraße. Hier tötete Kleist die Freundin durch einen sicher gezielten Schuß ins Herz, und dann sich selbst durch einen Schuß in den Mund. Man fand sie beide in einer Grube, die Frau auf dem Rücken liegend mit über der Brust zusammengefalteten Händen, der Dichter vor ihr knieend, noch im Tode besorgt, daß er seine Arbeit auch gut gemacht. „Beide waren gar nicht entstellt, vielmehr hatten sie eine heitere, zufriedene Miene“, berichtet der Gastwirt. Hier wurden sie auch am nächsten Tage, am 22. November 1811 abends 10 Uhr von sorgender Freundeshand zur ewigen Ruhe gebettet.

Entsetzen und Empörung herrschten überall über die grauenvolle Tat. Keiner schien zu fragen, ob er sich nicht mitschuldig fühlen mußte. Schüchtern wagten die Freunde eine schwache Verteidigung des unseligen Paares. Ein königlicher Machtspruch verhinderte die öffentliche Auseinandersetzung. Nur da und dort ließen sich zu Zeiten noch schadenfrohe Kritiker, aufgeblähte Literaten hören, wie kläffende Hunde der Straße vor der geheiligten Stätte unendlichen Schmerzes. Dann verstummten auch sie.

* * *

Über ein Jahrhundert ist seitdem vergangen. Deutschland hat seine Größe und seine Niedrigkeit erfahren. Allein in der Welt wie Heinrich von Kleist, der Sänger seines Ruhmes und der Seher seines Unglücks, hat es der Welt getrotzt und ist siegend seinen Weg geschritten. Verblissen im Kampfe mit Verleumdung und Lüge hat es sich verblutet, zerrissen vom Schmerz, betrogen von den schlimmeren Feinden, die in seinem eigenen Herzen wohnten. Allein auf sich ge-

stellt, hat es zu wenig des Unsichtbaren und seiner Scharen gedacht, der es retten konnte mit den Millionen Engeln seines Vaters. Die Schuld der Zeiten schien allein auf seine Schultern gewälzt zu sein, und der Fürst dieser Welt schien zu triumphieren. Die Macht der Dämonen war riesengroß geworden im Augenblick der furchtbarsten Noth, der Anstrengungen, die alles Menschenmaß überstiegen. Und im Anblick des Feindes brach es zusammen, von eigenen Kugeln durchbohrt.

Auch jetzt erhoben sich höhnische Teufel, schadenfrohe Gesellen. Sie nährten sich vom Blute des gefallenen Streiters, sie fraßen an seinen Wunden. Und die Dämonen lachten beim tollen Maskentanz einer entarteten Menschheit.

Die aber, die wie der Seher vor hundert Jahren begabt waren mit dem Blick der Zukunft, schwiegen in stummem Schmerze, wie versenkt in die übermächtige Schmutzflut höllischer Schlammmeere, wie gebannt durch die Macht der Dämonen. Es ging ihnen über die Kraft. Vielleicht hatten auch sie zu wenig gebetet. Vielleicht war die Last der ewigen Schuld bei ihnen noch größer als bei den andern, die sich am edlen Körper eines geschlagenen, von Gott, nicht vom Feinde geschlagenen Volkes vergingen. Vielleicht hatten sie zu wenig auf den Ruf gehört, der durch die Jahrzehnte und die Jahrhunderte an sie, der an ihr Volk ergangen war von jenem Marterholze, von dem aus einst allein die Revolution und der Sieg über die Welt durch den grausamsten Tod errungen worden ist.

Wen Gott lieb hat, den züchtigt er.

Schicksale der Völker und Nationen kündeten sich in ihren Propheten und Opfern voraus. Heinrich von Kleist war ein Prophet und ein Opfer seines Volkes. Er rang mit Gott wie mit den Dämonen. Aber er hat im Kampf des Lebens zu oft den Unsichtbaren überhört und übersehen, der ihm zur Seite ging, den einzigen wahrhaft Getreuen, den er einst erkannt hatte als den edelsten der Menschen, und der sein Bruder wie sein Schöpfer war. Allein in der Welt, mit der Sprache der Jahrtausende begabt, mit dem Blick der Ewigkeit, rang er mit den Mächten der Hölle, die ihn verderben mußten. In ihm wollten sie sein Volk vernichten. Es gelang ihnen nicht ganz, aber sie konnten ihn betäuben und verblenden vor dem letzten Siege. —

Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm! Es ist wahr, sie

haben Dich verhungern lassen, Sänger des Vaterlands, verhungern an Brot wie an Liebe. Sie haben Deinen Ruf nicht gehört, sie haben Deine Sprache nicht verstanden. Allein mußttest Du verschmachten im Schmerz des Propheten, den man hinausstieß aus seinem Vaterland. Warst Du zu groß und zu früh gekommen? Das Kreuz, das in Deiner Seele brannte, hätte Dir allein die Antwort zu geben vermocht. Wie, wenn Du es hättest darauf ankommen lassen, wenn Du wirklich verhungert wärst, zusammengebrochen am Marterholze, ein neuer Nachfolger des Einen, als Märtyrer, als ein Held und ein Heiliger? Ob nicht Einer an Deiner Leiche aufgestanden wäre zur weltverwandelnden Rede, der die Steine hätte reden machen und die Herzen der Brüder in Flammen auflodern? Ob der nicht aufgestanden wäre, den Du grüßtest, damals im Kampfe um den Guiskard: „Ich trete vor Einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich, ein Jahrtausend im Voraus, vor seinem Geiste. Denn in der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied, und es wächst irgendwo ein Stein schon für den, der sie einst ausspricht.“ Wer weiß es? Wer aber will Dich anklagen, wer will Dich richten, Dich, der in der Angst des Sehers das Unglück seines Volkes durchleiden mußte, ein Jahrhundert voraus, so entsetzlich allein in seinem Kampfe?

Blut führt eine deutliche Sprache. Dein Blut, das im Sande der Mark, der geliebten und undankbaren Heimat versickerte, ist aufgeblüht in den Jahren des grausamsten Schicksals, von dem Du der Kündler warst. Jetzt ist es vermengt mit dem der Millionen gefallener Brüder, der Jugend, die allein dem Stern der Liebe und dem Rufe Gottes folgte, und die die fremde Erde mit ihrem Blute tränkte zur Verherrlichung ihres Vaterlandes.

Noch einmal wirst Du, Sänger Deines Volkes, kommen, um Dein Werk im Sieg zu vollenden. Sie alle müssen mit Dir und in Dir noch einmal auferstehn. Dann wirst Du die Fanfare blasen lassen, Du Parzival, Du reiner Tor, Du Ritter des Kreuzes, als Held und heiliger Sänger des großen Vaterlands.

Jahr um Jahr leuchten bis zur Erfüllung die ewigen Sterne verheißend hernieder auf die Hügel der Toten, und am nächtlichen Himmel erscheint im blendenden Strahlenkranze das Zeichen der Erlösung durch Gottes unendliche, erbarmende Liebe.

Literatur
und
Anmerkungen

Kleist's Werke und Briefe

Heinrich v. Kleists hinterlassene Schriften. Herausgegeben von Ludwig Tieck. Berlin, Georg Reimer, 1821.

Heinrich v. Kleists gesammelte Schriften. Herausgegeben von Ludwig Tieck. Berlin, Georg Reimer, 1826. 3 Bde.

Heinrich v. Kleists sämtliche Werke. Herausgegeben von Theophil Tolling. Berlin und Stuttgart o. J. [1885]. 4 Bde.

Heinrich v. Kleists Werke. Kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe. Im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig herausgegeben von Erich Schmidt. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut o. J. [1905]. Zitiert wird nach dieser Ausgabe, abgekürzt: 3. B. W 1, 180, 10 = Werke, 1. Band, Seite 180, Zeile 10.

Heinrich v. Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in sechs Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Herzog. Leipzig, Insel-Verlag, 1908—1911. Zitiert: Herzog, Werke.

Daneben wurden gelegentlich herangezogen die Ausgaben von Franz Muncker, Stuttgart, Cotta, 4 Bde; von Karl Siegen, Rudolf Schlösser und Oskar Walzel, Leipzig, Hesse, 8 Bde in 2 Bdn [1914]; von Hermann Gilow u. a. in der Goldenen Klassiker-Bibliothek, 6 Teile in 2 Bdn.

Zu der von Georg Minde-Pouet besorgten, mit reichen Anmerkungen versehenen Briefausgabe im 5. Bde der Gesamtausgabe von Erich Schmidt kommen hinzu:

Minde-Pouet, Georg: Neue Briefe Heinrich v. Kleists. — Deutsche Rundschau, Oktober 1914. S. 112—126.

Sobeltitz, Sedor v.: Ein unbekannter Brief Heinrich v. Kleists. — Unterhaltungsbeilage der Täglichen Rundschau Nr. 178, 14. August 1920. Nachgedruckt in: Der Kärner (Berlin), 23. August 1920.

Ein Kleistbrief. — Die Sackel, 4. Jahr, Nr. 608—612, Ende Dez. 1922, S. 42—43.

Minde-Pouet, Georg: Ein neuer Kleist-Brief. — Berliner Tageblatt Nr. 1, 1. Jan. 1924.

Heinrich v. Kleists Gespräche. Nachrichten und Überlieferungen aus seinem Umge. Zum ersten Male gesammelt und herausgegeben von Flodoard Schrn. v. Biedermann. Leipzig o. J. [1912]. Zitiert: Bi.

Anschließend an die letzten umfassenden Übersichten der Kleistliteratur in den Jahren 1912 und 1913 von Alexander v. Weilen in der Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, von Robert Petsch in der Germanisch-Romanischen Monatschrift und in der Zeitschrift für den deutschen Unterricht, von Minde-Pouet im Literarischen Echo, gibt nun Minde-Pouet vom Jahre 1914 an in den Jahrbüchern der Kleist-Gesellschaft eine systematische sachmännische Zusammenstellung der Kleistliteratur mit kurzen objektiven Inhaltsangaben. Das erste Jahrbuch 1921 enthält die Kleist-Bibliographie 1914—1921. Auf diese verdienstvollen Zusammenstellungen sei ausdrücklich hingewiesen.

Biographien und Monographien

- Wilbrandt, Adolf: Heinrich v. Kleist. Nördlingen 1863.
Brahm, Otto: Heinrich v. Kleist. Berlin 1884. Neue Ausgabe Berlin 1911.
Bonafous, Raymond: Henri de Kleist, Sa vie et ses oeuvres. Paris 1894.
Gaudig, Hugo: Heinrich v. Kleist. Wegweiser durch die klassischen Schul-
dramen. 4. Abteilung. Gera und Leipzig 1899.
Servaes, Franz: Heinrich v. Kleist. Dichter und Darsteller Bd 9. Leipzig,
Berlin und Wien 1902.
Cloeffer, Arthur: Heinrich v. Kleist. Eine Studie. Die Literatur Bd 16.
Berlin 1905.
Roetteken, Hubert: Heinrich v. Kleist. Wissenschaft und Bildung Bd 22.
Leipzig 1907.
Herzog, Wilhelm: Heinrich v. Kleist. München 1911.
Meyer-Benfey, Heinrich: Kleists Leben und Werke. Göttingen 1911.
Hart, Julius: Das Kleistbuch. Berlin 1912.
Gundolf, Friedrich: Heinrich v. Kleist. Berlin 1922.
Witkop, Philipp: Heinrich v. Kleist. Leipzig 1922.
Meyer-Benfey, Heinrich: Kleist. Aus Natur und Geisteswelt Bd 567.
Leipzig und Berlin 1923.
Muschg, Walter: Kleist. Zürich 1923.

Das Buch Muschgs, das für die Betrachtung Kleists eine neue Problem-
stellung einführen will, konnte ich nur noch für die Novellen verwenden.
Auch Muschg ist vom „Amphitrion“ ausgegangen. Er hat die Tragik der
sich entwurzelt und heimatlos fühlenden Jugend unserer Zeit erfahren und
in Kleist den Vorausverkünder dieser Not gefunden. Durch Julius Harts
revolutionären Naturalismus ist er zur Erkenntnis der in der Kantischen
Philosophie am tiefsten zum Ausdruck kommenden Problematik eines ganzen
Zeitalters vorgegangen. Die „aufreizende Gegenwärtigkeit seiner Problem-
stellung“ bewegt sich im Grunde um zeitlose, ewige Fragen. Die bloße
Systematik vermag aus dem Subjektivismus nicht zu erlösen, und erst die
Geschichte im Verein mit der Klarheit einer zeitlosen Metaphysik vollendet
das System zum lebensvollen Gebilde.

Allgemeine Literatur über Kleist

- Hebbel, Friedrich: Über Theodor Körner und Heinrich v. Kleist. 1835.
Sämtliche Werke, herausgegeben von R. M. Werner, Bd IX, S. 31—60.
Bülow, Eduard v.: Heinrich v. Kleists Leben und Briefe. Berlin 1848.
Eichendorff, Joseph Freiherr v.: Geschichte der poetischen Literatur Deutsch-
lands. 1857. Neu herausgegeben und eingeleitet von Wilhelm Kosch,
Sammlung Kösel Nr. 10—11. Kempten und München 1906.
Treitschke, Heinrich v.: Heinrich v. Kleist. Preussische Jahrbücher 1858.
Aufgenommen in: Historische und politische Aufsätze. Neue Folge. Zweiter
Teil. Leipzig 1870.
Gervinus, G. G.: Geschichte der deutschen Dichtung. Bd 5. Leipzig 1874.
Zolling, Theophil: Heinrich v. Kleist in der Schweiz. Stuttgart 1882.

- Schmidt, Erich: Heinrich v. Kleist. Österreichische Rundschau 1883. Aufgenommen in: Charakteristiken. I. Reihe. Berlin 1886. S. 350—380.
- Isaac, Hermann: Schuld und Schicksal im Leben Heinrich v. Kleists. Preussische Jahrbücher Bd 55, 1885, S. 433—477.
- Weissenfels, Richard: Über französische und antike Elemente im Stil Heinrich v. Kleists. Braunschweig 1888.
- Minor, Jakob: Studien zu Heinrich v. Kleist. Euphorion I, 1894, S. 564—590.
- Brandes, Georg: Die romantische Schule in Deutschland. 1896.
- Minde-Pouet, Georg: Heinrich v. Kleist. Seine Sprache und sein Stil. Weimar 1897.
- Bulthaupt, Heinrich: Dramaturgie des Schauspiels. I. Bd. 6. Auflage Oldenburg und Leipzig 1897.
- Steig, Reinhold: Heinrich v. Kleists Berliner Kämpfe. Berlin und Stuttgart 1901.
- Steig, Reinhold: Neue Kunde zu Heinrich v. Kleist. Berlin 1902.
- Rahmer, S.: Das Kleistproblem. Berlin 1903.
- Fries, Albert: Miscellen zu Kleist. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte. Bd 4, 1904, S. 232 f. Ferner: Zu Heinrich v. Kleists Stil. Ebenda, S. 446—465.
- Wukadinović, Spiridon: Kleist-Studien. Stuttgart und Berlin 1904.
- Schulze, Berthold: Neue Studien zu Heinrich v. Kleist. Heidelberg 1904.
- Fries, Albert: Stilistische und vergleichende Forschungen zu Heinrich v. Kleist. Berliner Beiträge zur germ. u. rom. Philologie. Berlin 1906.
- Kanka, Ernst: Kleist und die Romantik. Ein Versuch. Münckers Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Bd 31. Berlin 1906.
- Rank, Otto: Der Künstler. Leipzig und Wien 1907.
- Sischer, Ottokar: Mimische Studien zu Heinrich v. Kleist. Euphorion 15, 1908 und 16, 1909. Wichtig zur Psychologie Kleists und seiner Dichtung.
- Rahmer, S.: Heinrich v. Kleist als Mensch und Dichter. Berlin 1909.
- Petsch, Robert: Kleist als tragischer Dichter. Germanisch-romanische Monatschrift I, 1909, S. 529 ff.
- Sadger, J.: Heinrich v. Kleist. Eine pathographisch-psychologische Studie. Wiesbaden 1909.
- Rank, Otto: Der Mythos von der Geburt des Helden. Schriften zur angewandten Seelenkunde. Herausgegeben von Sigmund Freud. 5. Heft. Wien und Leipzig 1909.
- Jones, Ernst: Das Problem des Hamlet und der Oedipus-Komplex. Schriften zur angewandten Seelenkunde. 10. Heft. Leipzig und Wien 1911.
- Hellmann, Hanna: Heinrich v. Kleist. Das Problem seines Lebens und seiner Dichtung. Heidelberg 1911. Hat das Verdienst, im „Marionettentheater“ das Lebens- und Dichtungsproblem Kleists erkannt zu haben. Die „drei Stufen vom Schema des Marionettentheaters“ auf die Dichtung Kleists zu übertragen, war ein Grundfehler, der aus der Verkenntung des Unterschiedes zwischen philosophischem und dichterischem Schaffen entsprang.
- Wagner, Albert Malte: Goethe, Kleist, Hebbel und das religiöse Problem ihrer dramatischen Dichtung. Leipzig und Hamburg 1911.

Walzel, Oskar: Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig 1911.
 Kühn, Walter: Heinrich v. Kleist und das deutsche Theater. München 1912.
 Teller, Frida: Neue Studien zu Heinrich v. Kleist. Euphorion Bd 20, 1913, S. 681—727.

Huch, Ricarda: Blütezeit der Romantik. 5. Aufl. Leipzig 1913. Ausbreitung und Verfall der Romantik. 3. Aufl. Leipzig 1912.

Petersen, Julius: Literaturgeschichte als Wissenschaft. Heidelberg 1914.

Scholz, Wilhelm v.: Gedanken zum Drama. Neue Folge. München 1915.

Schneider, Hermann: Studien zu Heinrich v. Kleist. Berlin 1915.

Walzel, Oskar: Deutsche Romantik. Aus Natur und Geisteswelt. Bd 232 u. 233. Leipzig und Berlin 1918.

Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Leipzig und Wien 1918.

Ernst, Paul: Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus. München 1918.

Merbach, Paul Alfred: Ein Urteil über Heinrich v. Kleist. Das Duett. Ein Roman von Theodor Mundt. Berlin, bei Ferd. Dümmler 1831, S. 212. — Euphorion Bd 23, H. 1, 1920, S. 108—109.

Enßarz, Herbert: Erfahrung und Idee. Probleme und Lebensformen in der deutschen Literatur von Hamann bis Hegel. Wien und Leipzig 1921.

Ermatinger, Emil: Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Leipzig, Berlin 1921.

Nadler, Josef: Die Berliner Romantik 1800—1814. Ein Beitrag zur gemeinwärtigen Frage: Renaissance, Romantik, Restauration. Berlin 1921.

Gebhardt, Carl: Schopenhauer und die Romantik. Eine Skizze. — Zehntes Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft f. d. Jahr 1921. Kleist S. 46—54.

Strich, Fritz: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. München 1922.

Die hier nach dem Vorgange Wölfflins auf dem Gebiete der bildenden Kunst gegebenen ästhetischen Begriffe von der „Öffnung der Form“ erfordern notwendig die von mir gefundenen metaphysischen und religiösen Grundlagen.

Unger, Rudolf: Herder, Novalis und Kleist. Studien über die Entwicklung des Todesproblems in Denken und Dichten vom Sturm und Drang zur Romantik. Frankfurt a. M. 1922.

Die mit ungemeiner psychologischer Feinheit und Tiefe durchgeführten Studien sind mir durch die persönliche Freundlichkeit des Verfassers gerade noch vor Abschluß des Homburg-Kapitels zugegangen. Die metaphysischen Ergebnisse meiner Arbeit sind die notwendige Antwort auf die hier durchgeführte Psychologie.

Stefanski, Georg: Das Wesen der deutschen Romantik. Studien zu ihrer Geschichte. Stuttgart 1923.

Silz, Walter: Heinrich von Kleist's Conception of the Tragic. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht; Baltimore: The Johns Hopkins Press 1923. (Hesperia Nr. 12.)

Könnte ich nur noch für „Kohlhaas“ benützen.

Herrmann, Helene: Studien zu Heinrich v. Kleist. I. Dramatische Gleich-

nisse. II. Gedanken zum Prinzen von Homburg. — Zeitschr. f. Ästhetik, Bd 18, H. 3, Okt. 1924, S. 273—304. (Nachträglich.)

Zu den Dramen

Meyer-Benfer, Heinrich: Das Drama Heinrich v. Kleists. 1. Band: Kleists Ringen nach einer neuen Form des Dramas. Göttingen 1911. 2. Band: Kleist als vaterländischer Dichter. Göttingen 1913. Zitiert: Meyer-Benfer I u. II.

Grundlegend für die historische Forschung zum Drama Kleists. Der zweite Band enthält ausführliche Anmerkungen zu beiden Bänden.

Krieg, Luise: Pnchisches und Romantisches in einigen Dramen Kleists. — Neue Jahrbücher f. d. klassische Altertum, Geschichte u. deutsche Literatur und für Pädagogik. Jg 17, I. Abt., Bd 33, H. 9, Nov. 1914, S. 647—648.

Willige, Wilhelm: Klassische Gestaltung und romantischer Einfluß in den Dramen Heinrichs v. Kleist. Heidelberg 1915.

Augstein, Carl: Medizin und Dichtung. Die pathologischen Erscheinungen in der Dichtkunst. Stuttgart 1917. Zu „Penthesilea“ S. 36—39.

Corssen, Meta: Kleists und Shakespeares dramatische Sprache. Berliner Dissertation. Lüneburg 1919.

Enzinger, Moriz: Das deutsche Schicksalsdrama. Eine akademische Antrittsvorlesung. Innsbruck (1922).

Konnte ich als wertvolle Ergänzung zu den Ergebnissen meiner Forschung besonders für die „Familie Schrockenstein“ und das „Käthchen von Heilbronn“ benützen. Auch für persönliche Auskunft habe ich dem Verfasser zu danken.

Kosch, Wilhelm: Das deutsche Theater und Drama seit Schillers Tod. 2. völlig umgearbeitete Auflage. Leipzig (1922).

Corssen, Meta: Kleists und Shakespeares dramatische Gestalten. — Jahrbuch d. deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Jg 58, 1922, S. 46—67.

Petersen, Julius: Kleists dramatische Kunst. Vortrag, geh. bei d. Jahresversammlung am 22. Okt. 1921 in Frankfurt a. d. Oder. — Jahrbuch d. Kleist-Gesellschaft 1921 (erschieden [Dez.] 1922). S. 1—21.

Lersch, Philipp: Der Traum in der deutschen Romantik. München 1923. „Käthchen“ und „Homburg“ S. 35—39.

Die angeführten Werke werden gewöhnlich nur mit dem Namen des Verfassers und der Jahreszahl zitiert.

Einleitung

Dessoir, Max: Geschichte der neueren deutschen Psychologie. 1. Band. 2. Aufl. 1902.

Dilthey, Wilhelm: Das Erlebnis und die Dichtung. 3. Aufl. Leipzig 1910.

Unger, Rudolf: Hamann und die Aufklärung. Studie zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert. 2 Bde. Jena 1911.

Simmel, Georg: Kant. 3. Aufl. München und Leipzig 1913.

Dilthey, Wilhelm: Gesammelte Schriften. II. Band: Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. Leipzig und Berlin 1914.
 Simmel, Georg: Der Konflikt der modernen Kultur. München und Leipzig 1918.
 Scheler, Max: Vom Umsturz der Werte. 2 Bde. Leipzig 1919.

Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. 2. Band: Weltgeschichtliche Perspektiven. 1.—15. Aufl. München 1922.

S. 3. Die „Geschichte meiner Seele“, das „Tagebuch“ und das „Ideenmagazin“ erklären, daß in Kleists Briefen und ihnen entsprechend auch in den Werken Gedanken, Betrachtungen und Bilder oft nach Jahren in den gleichen Worten und in der gleichen Form wiederkehren. (Vgl. Minde-Pouet 1897, S. 229 ff., u. Kanke 1906, S. 51.) Jetzt: Reuter, Otto: Heinrich v. Kleists Ideenmagazin, sein Tagebuch und die „Geschichte seiner Seele“. Jahrbuch 1923 u. 1924, S. 86—106.

Über den Verlust der „Geschichte meiner Seele“ Johanna v. Haza an Tieck, 26. Nov. 1816, W 5, 445 Anm. zu S. 9 der Einleitung.

E i n s a m k e i t

S. 5. Kleists Vetter Karl Otto v. Pannwitz, geb. 1776. Martini: Bi, 28.

S. 6. Wanderung in den Harz: 1797. Vgl. Jahrbuch 1921, S. 103.

S. 8. „Aufsatz, den sichern Weg . . .“ W 4, 57—73.

Christoph Martin Wieland: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von der deutschen Kommission der kgl. preussischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1909 f. I. Abt. 1—3 poet. Jugendwerke; I, 4 prosaische Jugendwerke. Sämtliche Werke, Leipzig, Göschen, 1853—1858. 36 Bde. Zu Wieland:

Ermatinger, Emil: Die Weltanschauung des jungen Wieland. Frauenfeld 1907. Der selbe: Das Romantische bei Wieland. Neue Jahrbücher f. d. klass. Altert., Gesch. u. deutsche Literatur u. f. Pädagogik, Bd. 11, 1908, S. 208 ff. — Behme, Hermann: Heinrich v. Kleist und Christoph Martin Wieland. Heidelberg 1914.

Jean Jaques Rousseau: Oeuvres complètes avec des notes historiques par G. Petitain. A Paris, chez Lefèvre, 1839.

Julie oder die Neue Heloise. Briefe zweier Liebenden. Von J. J. Rousseau. Deutsch von H. Denhart. Leipzig, Reclam o. J.

Emil oder Über die Erziehung. Übersetzt von Dr. E. Frißche. Bibliothek pädagogischer Klassiker, 6. Band. Langensalza 1872. Zu Rousseau:

Hettner, Hermann: Geschichte der franz. Literatur des 18. Jahrhunderts. 2. Buch. 3. Abschnitt: Rousseau und die Demokratie. 5. Aufl. Braunschweig 1894.

Hensel, Paul: Rousseau. Aus Natur und Geisteswelt. 180. Bändchen. Leipzig 1907.

Spranger, Eduard: Jean Jaques Rousseau. Kulturideale. Eine Zusammenstellung aus seinen Werken mit Einführung von Eduard Spranger. 2. Aufl. Jena 1912.

Hertling, Dr. Georg Graf von: Recht, Staat und Gesellschaft. Sammlung Kösel, Nr. 1. Kempten und München o. J.

S. 10. Karl Philipp Moritz: Anton Reiser, Ein psychologischer Roman.

Herausgegeben von Karl Philipp Moritz. Erster bis vierter Teil. Berlin 1785—1790, bei Friedrich Maurer. Neuauflage in Seufferts Deutschen Literaturdenkmälen des 18. und 19. Jahrh. Nr. 23 (Heilbronn 1886) von Ludwig Geiger.

Analysiert in: Brüggemann, Fritz: „Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment.“ Jena 1909. S. 130—345.

S. 13. „Romane“: vgl. W 5, Nr. 49 An Wilhelmine von Zenge, 10. Okt. 1801 S. 262, 25 f.

S. 14. Kanke 1906, S. 15: Kleist wurde zum Studium der Mathematik und Logik wahrscheinlich durch Wünschs „Kosmologische Unterhaltungen“ (siehe unten!) angeregt.

S. 15. Molière zu seiner Magd: Vgl. Schiller „Über naive und sentimentalische Dichtung“: Die sentimentalischen Dichter, Anm. 2.

S. 16. Wieland an Wedekind: 10. April 1804. Bi, 77 ff.

Vorlesen: Dahlmann darüber, Bi, 158 u. 165.

S. 17. „Für gewöhnlich . . .“ Bi, 122. Fehler im Sprachorgan: offenbar nur in der Erregung.

S. 18. Brief an Pfüel: W 5, Nr. 82, Juli 1805, S. 321, 16.

S. 19. „Wirklich . . .“: W 5, Nr. 183, S. 427. An Marie v. Kleist. Berlin, August 1811.

S. 20. An Sophie v. Haza: W 5, Nr. 102, S. 356. Dresden, 30. Okt. 1807.

S. 20. Erinnerung Ulriksens: Bi, 58. Vgl.: Paul Hoffmann: Ulrike v. Kleist über ihren Bruder Heinrich. Ein Beitrag zur Biographie des Dichters. Euphron Bd 10, 1903, S. 103—152.

S. 21. „Puppe am Drahte des Schicksals“: Hier ist schon der Marionettengedanke lebendig.

S. 22. An Ulrike: vgl. auch W 5, Nr. 28, S. 170, 25 ff.

„Wilhelm Meisters Lehrjahre“, Buch 5, Kap. 1.

S. 24. Achim v. Arnim an W. Grimm, Bi, Nr. 112a, S. 181.

G e h e i m n i s

Zu Ulrike vgl. nachträglich: Witkop, Philipp: Frauen im Leben deutscher Dichter. Leipzig 1922. S. 69—88 Ulrike v. Kleist. Groeper, Richard: Ulrike v. Kleist. Geb. 26. April 1774. — Deutscher Volksbote (Frankfurt a. d. O.) Nr. 98, 26. April 1924.

S. 25. „Ulrike ist“ W 5, Nr. 45, An Karoline v. Schlieben. 18. Juli 1801. S. 237, 19.

S. 26. „Wärst Du“: W 5, Nr. 5, S. 40, 35. Vgl. Goethes „Egmont“ V, 2!

S. 27. Brief an Krug: Bi, Nr. 17, S. 42 ff. Vgl. Dr. ph. Martha Krug-Genthe in: The Journal of English and Germanic Philology, Vol. VI, 432—445. Dazu Paul Hoffmann, ebenda Vol. VII, 99—108 und Vol. IX, 287—291.

S. 27. Bildung der Mädchen: W 5, Nr. 19, S. 109, 18 f.

Fragen und Denkbungen: W 5, Nr. 9, S. 60 ff.

S. 28. Abschiedsbrief: W 5, Nr. 60, 20. Mai 1802, S. 288, 30. Vgl. dazu:

- Wilhelminens Brief an Kleist vom 10. April 1802, W 5, 466, Anm. zu Nr. 60, und Wilhelmine über ihr Verhältnis zu Kleist S. 445, Anm. zur Einleitung, S. 9, Z. 38, 39 u. S. 468.
- An Henriette Hendel-Schütz: W 5, Nr. 103, Dresden, Spätherbst 1807. S. 358.
- Über Wunsch: Kanha 1906, S. 15 ff. Meyer-Benfey II, S. 521, Anm. 18.
- Christian Ernst Wunsch: „Kosmologische Unterhaltungen für die Jugend.“ 3 Bde. Leipzig 1778—1780. In der 2. Auflage tritt an Stelle des 3. Bandes: „Unterhaltungen über den Menschen.“ 2 Bde. Erster Teil: über die Kultur und äußerliche Bildung desselben. Zweiter Teil: Von der Struktur und Bestimmung der vornehmsten Teile des menschlichen Körpers. 2. Aufl. Leipzig 1796—1798.
- S. 29. „Ach, Wilhelmine...“: W 5, Nr. 41, Dresden, 4. Mai 1801, S. 219, 6 f.
- S. 31. „Ich verlor mich...“: W 5, Nr. 18, An W. v. Z. 3. u. 4. Sept. 1800, S. 105, 7.
- Glück der Ehe: W 5, Nr. 9, S. 63, 32; Nr. 23, 10.—11. Okt. 1800, S. 141, 16.
- S. 33. Wunschs Kosmologische Unterhaltungen, 3. Bd, S. 540. Rousseaus „Emil“, 2. Buch. Julius-Hospital: W 5, Nr. 21, 13.—18. Sept. 1800, S. 122, 15.
- „Damals war ich...“: W 5, Nr. 23, 10.—11. Okt. 1800, S. 141, 30.
- S. 34. „Auf den Knien meines Herzens“: An Goethe. W 5, Nr. 111, 4. Jan. 1808, S. 369.
- An Altenstein: Königsberg, 30. Juni 1806. Deutsche Rundschau, Okt. 1914, S. 115.
- S. 35. „Die abgestorbne Eiche“: „Penthesilea“, Vers 3040; vgl. „Schroffenstein“, Vers 961; die „Antigone“ des Sophokles, Vers 712; (Die Tragödien des Sophokles. Deutsch von J. J. C. Donner. Hrsg. von Gotthold Klee. Leipzig, Hesse, o. J.); Goethe, Egmont, V, 2.
- Sophokle: Bi, 74; Schubert: Bi, 159; Marie v. Kleist: Bi, 223; Scheffner: Bi, 102.
- S. 36. Glauben und Vertrauen: bes. W 5, Nr. 11, An Ulrike, Berlin, 14. Aug. 1800, u. Nr. 16, 26. Aug. 1800. Mißtrauen: Nr. 22, An W. v. Z., 19.—23. Sept. 1800.
- S. 37. Goethe: das ist nur bildlich zu verstehen. Rahmer 1903, S. 34. Es ist daran festzuhalten, daß die psychische, die moralische Wirkung Kleists ganzes Wesen in unerhörter Weise erschütterte. So ist das Was beinahe gleichgültig, nicht aber das Wie. Hierauf kommt alles an. Rahmer (1903) dürfte dem Geheimnis am nächsten kommen. Da Kleist von „einem Leiden von 24 Jahren“ spricht (W 5, Nr. 24, An Ulrike, Berlin, 27. Okt. 1800, S. 149, 32), könnte man an ein natürliches Hindernis denken. Aber Kleist verschleiert absichtlich. Vgl. Morris, Max: Heinrich von Kleists Reise nach Würzburg. Berlin 1899. Rezension dazu von Wukadinovič, Spiridion: Euphorion 8, 1901, S. 771 ff.; Meyer-Benfey, Heinrich: Morris' Hypothese über Kleists Reise nach Würzburg. Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht, Aug.-Sept. 1916, S. 530—535. Kanha 1906 stimmt Rahmer bei; vgl. dazu Herzog, Wilhelm, 1911, S. 644, Anm. zu S. 80. Man könnte nach der Erschütterung Kleists an das Schlimmste denken — aber hier liegt eben die

- metaphysische, unergreifliche Durchdringung seines Wesens mit dem Bewußtsein einer Schuld, wie es sich der „normale“ Mensch kaum zu denken vermag und daher auf grobe Deutungen verfällt. Siehe Vorwort. Die Urteile Goethes über Kleist sind zusammengestellt von Rahmer, 1903, S. 21 ff.
- S. 38. „Einsamkeit . . .“: W 5, Nr. 19, an W. v. 5., Chemnitz, 5. Sept. 1800, S. 107, 25 ff.
- „Konzerte“: W 5, Nr. 22, an W. v. 5., 12.—23. Sept. 1800, S. 133, 30 f.
- „Generalbaß“: W 5, Nr. 155. An Marie v. Kleist Aug. 1811, S. 429, 31.
- S. 39. Roujjeau. Neue Heloise, 5. Abtlg., 5. Brief.
- „Seremonienwesen“: W 5, Nr. 20, An W. v. 5., 11. Sept. 1800. Kapfen, 1906, S. 53 ff., glaubt, daß Kleist in Berlin durch K. Pöhl Moritz die Winckelmann-Goethe'sche Ästhetik kennengelernt habe, weil er vom „Gögen der abenteuerlichen Götter“ und vom „Sein der verfeinerten Griechen“ spreche. W 5, Nr. 19, An W. v. 5., 4. u. 5. Sept. 1800, S. 112, 14 ff.
- Der Brief von Broches an Kleist abgedruckt bei Rahmer, 1903, S. 69—71.

Beruf, Staat und Gesellschaft

- S. 40. „Der Staat“: W 5, Nr. 5, S. 44; vgl. Adam Müller, „Elemente“ II, 117 f. „Kunth“: Nr. 27, 22. Nov. 1800.
- S. 41. Amt: Nr. 25, 13. Nov. 1800; Nr. 28, 25. Nov. 1800.
- S. 42. Ideenmagazin: Nr. 26, 16.—18. Nov. 1800. Ringen um Wilhelmine: Nr. 30, 11.—12. Jan. 1801.
- S. 43. bei Clausius: Nr. 31, 21.—22. Jan. 1801.
- S. 44. Wahrheit und Bildung: Nr. 28, 25. Nov. 1800, S. 179, 25 ff.
- S. 45. Erstes Gefühl: Nr. 30, 11.—12. Jan. 1801; Nr. 35, 31. Aug. 1806; Nr. 53, 23.—29. Dez. 1801, S. 273, 27; Nr. 32, 31. Jan. 1801, S. 188, 29.
- S. 45. Idealbild seines Freundes Ludwig v. Broches: W 5, Nr. 32, An W. v. 5., Berlin, 31. Jan. 1801, S. 186, 11 ff.
- S. 47. Die himmlische Güte des Weibes: W 5, Nr. 22 An W. v. 5., Würzburg, 20. Sept. 1800, S. 188, 10; vgl. dazu Nr. 45, An Karoline von Schöben, Paris, 18. Juli 1801, S. 233, 16.
- S. 48. Friedrich Heinrich Jacobis „Allwilt“. 1. Fassung in Wielands „Teutschem Merkur“ 1776, III, S. 67. Aufgenommen in der 2. Fassung in Bd 1 der Werke, Leipzig 1812—1825. 6 Bde in 7 Bdn. „Woldemar“: Werke Bd 5, Leipzig 1820.
- Vgl. Brüggemann, Fritz: Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment. Jena 1909. Schwarz, Hans: Friedrich Heinrich Jacobis „Allwilt“. Bausteine zur Gesch. d. neueren deutschen Literatur. Bd 5. Halle a. d. S. 1911.
- S. 48. „Käthchen von Heilbronn“: W 5, Nr. 103. An Henriette Hendelschütz, Dresden, Spätherbst 1807, S. 358, 9.
- S. 49. „Er hat mich verlassen . . .“: W 5, Nr. 32, 31. Jan. 1801, S. 186, 12; „Ich wünſche“: Nr. 33, 5. Febr. 1801, S. 194, 21; vgl. dazu Nr. 6, 12. Nov. 1799, S. 47 f.
- S. 50. Spiegel: vgl. Nr. 29, 29.—30. Nov. 1800, S. 172, 29; Nr. 26, 16.—18. Nov. 1800, S. 163, 26; Nr. 23, 10.—11. Okt. 1800, S. 144, 1.

Gesellschaft: Nießsche: Schopenhauer als Erzieher, Werke I, 407; vgl. S. 22 dieses Buches!

- Wahrheit

Ohmann, Fritz: Kleist und Kant. In: Festschrift f. B. Eichmann zum 60. Geburtstag. 18. 4. 1917. Bonn 1920. S. 105—131.

Salkenfeld, Hellmuth: Kant und Kleist. Logos, Bd 28, 1919, H. 3 (1920 erschienen), S. 303—319.

Petisch, Robert: Kleist und Kant. Germ.-rom. Monatschrift, März/April 1920, S. 85—91.

Kühnemann, Eugen: Kleist und Kant. Jahrbuch 1922, S. 1—30.

Medicus, Fritz: Dichtung und Philosophie. Wissen u. Leben, 15. Dez. 1923, S. 288—297; 1. Jan. 1924, S. 353—363.

Salkenfeld, Hellmuth: Kant und die Dichter. Kölnische Ztg. 2. April 1924, Literatur- und Unterhaltungsblatt Nr. 237 a.

Medicus, Fritz: Kleist und die sogenannte Kantische Philosophie. Aus Anlaß von Walter Muschgs Kleist-Buch. Neue Züricher Ztg. Nr. 1576 u. 1582, 22. u. 23. Okt. 1924.

S. 52. Wahrheit: W 5, Nr. 28, An Ulrike, 25. Nov. 1800, S. 170, 35 ff.

S. 52. „Vor Kurzem“: W 5, Nr. 35, 22. März 1801. Nießsche: W I, 408.

S. 53. Brief an Wilhelmine: Nr. 10, S. 66, 18 ff.

S. 54. „Schrift über die Kantische Philosophie“: W 5, Nr. 11, An Ulrike, 16. Aug. 1800, S. 70, 23, dürfte wie die „Kulturgeschichte“ ein ausgearbeitetes Kollegheft gewesen sein. Vgl. Kancka 1906, S. 48.

S. 54. „Wissenschaftliche Bücher“: W 5, Nr. 22, 19.—23. Sept. 1800, S. 137, 12 f.

S. 55. „Die Bestimmung...“: Vgl. dazu Joh. Gottlieb Fichtes sämtliche Werke, herausgegeben von J. H. Fichte, 8 Bde, Berlin 1845 f.: Bd II, 345: „Du wirkst in mir (erhabener Wille) die Erkenntnis von meiner Pflicht, von meiner Bestimmung in der Reihe der vernünftigen Wesen.“

S. 55. Fichte: „Die Bestimmung des Menschen.“ Vgl. Cassirer, Ernst: „Heinrich v. Kleist und die Kantische Philosophie.“ Berlin 1919. (Philosophische Vorträge, veröffentlicht von der Kantgesellschaft. Nr. 22.) Aufgenommen in: Idee und Gestalt. 5 Aufsätze. Berlin 1921. S. 153—200. Schon Kancka 1906, S. 66 hatte bei der „neueren Philosophie“ auf Fichte hingewiesen: „daß Kleist von Fichte, der nach dem Religionsstreit von Jena nach Berlin übergesiedelt war [am 3. Juli 1799] und das größte Aufsehen erregte, wenigstens gehört hatte, das ist selbstverständlich.“ Sicher hat Brodies in Berlin die Schrift gekauft und sie mit nach Würzburg genommen! Die beiden Freunde sprachen immer wieder über die Bestimmung des Menschen: W 5, Nr. 21, 18. Sept. 1800, S. 128, 20: „weil Brodies mich umgiebt, der unaufhörlich mit der Natur im Streit ist, weil er, wie er sagt, seine ewige Bestimmung nicht herausfinden kann, und daher nichts für seine irrdische thut.“

S. 55. „die Zukunft eine kommende Gegenwart“: vgl. Goethes

„Egmont“ II, 2: Egmont: „Soll ich den gegenwärtigen Augenblick nicht genießen, damit ich des folgenden gewiß sei, und diesen wieder mit Sorgen und Grillen verzehren?“

Der Vergleichsmöglichkeit wegen zitiere ich bei Fichte im folgenden außer den sämtlichen Werken: S. W., auch Medicus Friß: Joh. Gottl. Fichte, Werke, Auswahl in sechs Bänden, Leipzig 1910. Medicus gibt die Seiten der S. W. in Klammern.

S. 56. „... Zweck meines Daseins“: S. W. II, 258—259; Medicus III, 354—355.

„Bestimmung“: S. W. II, 309; Medicus III, 405; ferner: 380 u. 394.

„Bestimmung unseres irdischen Lebens“: W 5, Nr. 21, S. 131, 32: Fichte S. W. II, 257; Medicus III, 353.

S. 57. „In aller Wahrnehmung ...“: S. W. II, 201; Medicus III, 297.

„Du siehst ...“: S. W. II, 221—222; Medicus III, 317—318.

„... die Dinge“: S. W. II, 228; Medicus III, 324.

S. 57. „Es gibt ...“: S. W. II, 245; Medicus III, 341.

S. 58. „Wissen“: W 5, Nr. 33, An Ulrike, 5. Febr. 1801, S. 198, 14 f.

S. 60. „Gefühle sind ...“: Jacobis Werke, Bd 2, „Vorrede zu David Hume ...“ S. 74 (1787).

„Glauben“: Ebenda, S. 20. „Ort des Wahren“: „Jacobi an Fichte“, Bd 3, S. 5.

„Supranaturaler Sensualismus“: WindeIband, Wilhelm: „Lehrbuch d. Gesch. d. Philosophie“, 6. Aufl. Tübingen 1912, S. 477 u. 483.

„Fichtes Briefwechsel mit Jacobi“: „Auserlesener Briefwechsel Friedrich Heinrich Jacobis“, herausgegeben von Friedrich Roth, 2 Bde, Leipzig 1825—1827. 2. Bd, S. 207.

„Herder“: „Herders Nachlaß“, herausgegeben von H. Dünker, Frankfurt a. M. 1857, 2. Bd, S. 286.

S. 60. „Sie suchen ...“: Fichte an Jacobi, a. a. O. 2. Bd, S. 223.

S. 61. „Jacobi an Fichte“: Jacobis Werke, Bd 3, 1 ff.

Fichte sagt: „Ich weiß“: S. W. II, 254; Medicus III, 350.

S. 61. „Fichte erklärte“: S. W. II, 253—54; Medicus III, 349—350.

S. 62. Irrtum im Verstande: W 5, Nr. 37, An W. v. Z., 28. März 1801, S. 209, 6 ff.

„Widerspruch bleiben“: S. W. II, 308—309; Medicus III, 404—405.

„etwas Gutes thun“: W 5, Nr. 47, An W. v. Z., 15. Aug. 1801, S. 250, 20.

„Gerne will ich“: W 5, Nr. 23, An Ulrike, 5. Febr. 1801, S. 195, 14 ff. Fichte lehrte: S. W. II, 249; Medicus III, 345.

S. 63. „Tätigkeit ... ohne Ziel“: W 5, Nr. 37, An W. v. Z., 28. März 1801, S. 209, 20 ff.

„Den Sinn ...“: S. W. II, 292; Medicus III, 388.

Vernunftstaat: S. W. II, 276; Medicus III, 372.

„Aber wenn ...“: S. W. II, 278—279; Medicus III, 374—375.

S. 64. „Und dann ...“: S. W. II, 279—280; Medicus III, 375—376.

„Ach, es ist so schwer ...“: W 5, Nr. 49, An W. v. Z., Paris 10. Okt. 1801, S. 260, 4.

S. 65. „O, wie unbegreiflich . . .“: W 5, Nr. 47, An W. v. Z., Paris 16. Aug. 1801, S. 248, 1 ff.

S. 66. Brookes um ihn: Vgl. S. 55.

Die quietistische Mystik der Madame Guyon dürfte Kleist schon im Hause Catels kennengelernt haben. „Anweisung zum inneren Gebet“ vgl. „Anton Reiser“ S. 18; Nächstenliebe S. 88, 22.

S. 66. „Denke einmal“: W 5, Nr. 32, An W. v. Z., 31. Jan. 1801, S. 192, 13 ff.

S. 68. Goethe über den Hypochondristen: Rahmer 1903, S. 32 Anm.

„Es scheint . . .“: W 5, Nr. 36, An Ulrike, 23. März 1801, S. 207, 1 ff.

S. 70. Tiecks „William Lovell“: 1. Band Berlin und Leipzig bei Carl August Nicolai, 1795; 2. und 3. Band ebenda 1796: „Geschichte des Herrn William Lovell.“ Shakespeares Hamlet Hauptlektüre. Das Leben ein Traum, ein fades Marionettenspiel. Ein Fluch liegt auf der Sprache der Menschen, daß keiner den andern verstehen kann. Vgl. Wüstling, Fritz: Tiecks William Lovell. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts. Bausteine zur Geschichte der neueren deutschen Literatur, Bd 7. Halle a. d. S. 1912. Brüggemann, Fritz: „Die Ironie in Tiecks William Lovell und seinen Vorläufern.“ Leipzig 1909, Dissertation. Identisch mit: Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment, Jena 1909.

Schneider, Dr. Ferdinand Josef: Die Freimaurerei und ihr Einfluß auf die geistige Kultur in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts. Prag 1909.

S. 72. „Der Kettenträger“: W 5, Nr. 35, An W. v. Z., 22. März 1801, S. 205, 18 ff. Vgl. Hellmann, Hanna: „Der Kettenträger“, ein Roman von Klinger. — Euphorion, Bd 24, H. 3, 1922. S. 570—617.

Der naive und sentimentalische Dichter

S. 73. Schiller erkannte wie später Fichte: Vgl. Fichte an Jacobi, 31. März 1804 in „Joh. Gottl. Fichtes Leben und literarischer Briefwechsel“, von seinem Sohne J. H. Fichte, 2. Bd, Leipzig 1862, S. 175.

S. 73. . . nach seinem Vorgange Fichte: in den „Grundzügen des gegenwärtigen Zeitalters“, Vorlesungen, geh. zu Berlin, W. S. 1804/05. Vgl. dazu und zum folgenden: Fester, Richard: Rousseau und die deutsche Geschichtsphilosophie, Stuttgart 1890. S. 137.

S. 75: Die beiden Diskurse Rousseaus: Discours qui a remporté le prix à l'Académie de Dijon en 1750: Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs. 1753: Quelle est l'origine de l'inégalité parmi les hommes et si elle est autorisée par la loi naturelle. (Vgl. Fester S. 122.)

S. 75. Zu Franz Alexander v. Kleist und Ewald v. Kleist vgl. Kanha 1906, S. 8 ff.

S. 77. „Absolutismus“: vgl. den Artikel im Staatslexikon der Görresgesellschaft I, 1889, von G. v. Hertling, S. 56/57.

S. 81. „Du hättest . . .“: W 5, Nr. 40, 14. April 1801, S. 216, 27. „Denn nichts . . .“: Nr. 39, 9. April 1801, S. 214, 31. Sehnsucht nach Ruhe: vgl. Nr. 40 und Nr. 42, 21. Mai 1801, S. 225, 12. „Welt voll Schön-

- heit": W 5, Nr. 42, Leipzig, 21. Mai 1801, An W. v. 3., S. 222, 7; vgl. dagegen Nr. 18, 3. u. 4. Sept. 1800, S. 103, 7; Nr. 19, 4. u. 5. Sept., S. 110, 12.
- S. 82. Die Sirtinische Madonna: W 5, Nr. 45, An Karoline v. Schlieben, Paris, 18. Juli 1801, S. 232, 23 ff.; vgl. dazu Nr. 42, S. 222, 11. Ferner Schiller „Piccolomini“ III, 3, Anregung zu „Schroffenstein“ I, 1, Vers 319 f.
- „Nirgends fand ich mich aber . . .“: Nr. 42, 222, 3. 25. Über die katholische Kirche vgl. dagegen: Nr. 19, 4. u. 5. Sept. 1800, S. 112, 30; Nr. 20, Würzburg, 11. u. 12. Sept. 1800, S. 114, 21; 166, 6 u. 119, 25; Nr. 21, S. 125, 3; Nr. 22, S. 137, 1.
- S. 83. Die Fräulein v. Schlieben: Nr. 42, 21. Mai 1801, S. 224, 8; vgl. Nr. 69, An Ulrike, 20. Juli 1803, S. 298, 25. „Glückskrantz“, „Dichternamen“, „deutsches Mädchen“: W 5, Nr. 45, An Karoline von Schlieben, Paris, 18. Juli 1801, S. 232 f.
- Zufallsspiel des Lebens: W 5, Nr. 46. An W. v. 3. Paris, 21. Juli 1801, S. 244, 25.
- Friedensfest: Nr. 45, 18. Juli 1801, S. 237, 32.
- S. 84. Schicksal dieser Nation: Nr. 47. An W. v. 3., Paris, 15. Aug. 1801, S. 247, 15.
- Schilderung von Paris: Nr. 45, S. 234, 33 ff.; 237, 29 ff.; Nr. 48. An Luise v. Zenge, 16. Aug. 1801, S. 252, 1 ff. Vgl. dazu Tiecks „William Lovell“ (1795), 1. Bd, S. 81 f.; Rousseau, Neue Heloise, 2. Abt., 14. Brief.
- Hymnus auf die Natur: Nr. 48, 16. Aug. 1801, S. 257, 14.
- „Die Familie Schroffenstein“: Nr. 49, An W. v. 3., Paris, 10. Okt. 1801, S. 261, 17.
- Ruhe vor Ehrgeiz und Leidenschaften: Nr. 49, S. 262, 11.
- Drei Wünsche: Vgl. S. 217; 242; 250; 268; 287.
- S. 85. „mein Gemüth“: Nr. 53, An Heinrich Lohse, Liebsthal, 23. Dez. 1801, S. 271, 32 f.; vgl. Nr. 54, 12. Jan. 1802, S. 279, 15. „Penthesilea“, Vers 1280 f.
- S. 85. „Ich habe mich . . .“: Nr. 39, An W. v. 3., Berlin, 9. Apr. 1801, S. 212, 5.
- „Pflicht“: Nr. 46. Paris, 21. Juli 1801, S. 241, 30.
- In der Schweiz: vgl. Tolling, 1882.
- S. 86. Taschenspieler: Nr. 57. 2. März 1802, S. 283, 23; „der arme Kauz aus Brandenburg“: Nr. 55, 1. Febr. 1802, S. 280, 31. „Mädeli“: Nr. 59. An Ulrike. Aarinsel, 1. Mai 1802.
- S. 87. Ehrgeiz, einer Furie gleich: Nr. 54, 12. Jan. 1802. S. 275, 32; vgl. dazu Goethes „Iphigenie“ II, 2 und S. 259 dieses Buches.
- „Abschiedsbrief an Wilhelmine“: Nr. 60, 20. Mai 1802, Aarinsel bei Thun. Todesgedanken: S. 289; vgl. dazu S. 240; 250; 271; 273; 290.
- „Leopold von Österreich“: Vielleicht wollte er diesen Plan nochmal aufnehmen, vielleicht auch im Zusammenhang mit dem „Zweikampf“. Bi, S. 59. Vgl. S. 467 dieses Buches.

S. 88. Wieland über „Guiskard“: an Dr. Wedekind, 10. April 1804; Bi, S. 81 f.

„Der stolzeste Augenblick seines Lebens“: Nr. 105, 17. Dez. 1807. Vgl. Nr. 66, An Ulrike, 13.—14. März 1803, S. 294, 8.

„In Kurzem...“: Nr. 65, An Ulrike, Oßmanstäd, Januar 1803. „Der zauberische Kleist“: Luise Wieland an Charlotte Gäßner, 19. April 1811. Bi, Nr. 52, S. 100. Vgl. Bernhart Seuffert: Kleist und Luise Wieland. Die Grenzboten, 15. Nov. 1911, S. 308—315.

„Deklamationsunterricht“: Nr. 66, Leipzig, 13.—14. März 1803, S. 294. „Wenn Ihr mich...“: Nr. 66, S. 295, 5; vgl. Nr. 54, 12. Jan. 1802, S. 275, 26.

S. 89. „Kranz der Unsterblichkeit“: Nr. 68; Dresden, 3. Juli 1803, S. 297, 18.

Wielands Brief: W 5, S. 470/71, Anm. zu S. 298, 3. 19.

„Ich weiß nicht...“: Nr. 69, An Ulrike, 20. Juli 1803, S. 298, 13.

Tieck (1821, S. V f.) sagt, daß Kleist auf der zweiten Schweizerreise mit Pfuel auch in Mailand gewesen sei. Über diese Fahrt berichtet Kleist an Henriette von Schlieben Nr. 76, 29. Juli 1804, S. 310, 8 ff.

S. 91. Hölderlin: Friedmann, Rudolf, Zwei deutsche Dichterschicksale in Paris. — Berliner Börsen-Courier, Nr. 485, 16. Okt. 1920. Leipziger Tageblatt, Nr. 518, 5. Okt. 1920.

S. 91. Kleist unter dem Einflusse von Rousseaus „Emil“: 5. Buch, 3 Wünsche.

Saint-Preux in der „Neuen Heloise“, 3. Abt., 26. Brief: „Ach, die größte Gefahr...“. 3. Abt., 25. Brief soll er nach der Südsee reisen.

S. 92. Kleist an Ernst v. Pfuel: Nr. 82, S. 321, 27. Auch Tiecks William Lovell will nach Amerika, um dort, wenigstens dem Anscheine nach, einen für sein Vaterland ehrenvollen Tod zu sterben. Auch sagt er: „Wollen wir in Gesellschaft sterben?“ Es ist der symbolische Erlösungstod. Enzinger 1922, S. 32 hält es noch für mögliche „Zufälligkeiten“. Die „Verwandtschaft des seelischen Zustandes“ ist der Selbstvernichtungstrieb des Freigeistes, wie er in Kleist bei seinem letzten Schritte wirksam war.

S. 92. Todeshymne: An Ulrike. Nr. 71, St. Omer, 26. Okt. 1803, S. 301.

S. 93. Sirenen gesang Rousseaus: St. Preux in der „Neuen Heloise“, 3. Abt., 21. Brief.

Schiller über Goethe: „Naive und sentimentalische Dichtung“: elegische Dichtung.

Goethe selbst über seinen „Werther“: Gespräche mit Eckermann, 2. Januar 1824:

„Das ist auch so ein Geschöpf,“ sagte Goethe, „das ich gleich dem Pelikan mit dem Blut meines eigenen Herzens gefüttert habe. ... Übrigens habe ich das Buch, wie ich schon öfter gesagt, seit seinem Erscheinen nur ein einziges Mal wieder gelesen, und mich gehütet es abermals zu tun. Es sind lauter Brandraketen! — Es wird mir unheimlich dabei und ich fürchte, den pathologischen Zustand wieder durchzuempfinden, aus dem es hervorging.“

Am 3. Mai 1827: „Sehr treffend nennt er (Ampère) daher auch den Tasso einen gesteigerten Werther.“

Am 11. März 1828 über Napoleon und „Werther“: „Was wollt Ihr!“ erwiderte Goethe. — „Ich habe auch meine Liebeslieder und meinen Werther nicht zum zweitenmal gemacht. Jene göttliche Erleuchtung, wodurch das Außerordentliche entsteht, werden wir immer mit der Jugend und der Produktivität im Bunde finden, wie denn Napoleon einer der produktivsten Menschen war, die je gelebt haben.“

Vgl. S. 383 und 550 dieses Buches!

Zu Kleist und Goethe: Hoffmann, Paul: Goethe und Heinrich v. Kleist. Goethe-Jahrbuch, 29. Band, S. 193—195. — Goethe-Handbuch. Hrsg. von Julius Zeitler. Bd 2. Stuttgart 1917. S. 346—349: Beziehungen Kleists zu Goethe. — Roehl, Martin: Goethe und Kleist. Berliner Börsen-Zeitung Nr. 351, 29. Juli 1917. — Prellwitz, Gertrud: Heinrich v. Kleist und Goethe. — Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Bd 8, 1921, S. 88—94. — Wugk, Franz: Kleist und Goethe. Zum 18. Okt., Kleists Geburtstag. — Der Tag, Nr. 307, 17. Okt. 1922, Unterhaltungs-Rundschau.

Die Familie Schrockenstein

Minor, Jakob: Das Schicksalsdrama. Deutsche National-Literatur, Bd 151. — Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern. Frankfurt a. M. 1885. — Studien zu Heinrich v. Kleist, 1894: 2. Die Ironie bei Kleist S. 582. — Die Ahnfrau und die Schicksalstragödie. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Festgabe für Richard Heintel. Weimar 1898. S. 387—435. — Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers „Ahnfrau“. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, Bd 9, 1899. S. 1—85.

Zur Frage des Verhältnisses von Szenar, Handschrift und Druck:

Brahm, Otto: Heinrich v. Kleists „Familie Thierrez—Ghonorez—Schrockenstein“. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung Nr. 10—11, 1883.

Als allein von Kleist herrührend lassen nur die Handschrift, „Die Familie Ghonorez“ gelten:

Conrad, H.: Heinrich v. Kleists „Familie Ghonorez“, Preuß. Jahrbücher, Bd 90, H. 2, Nov. 1897, S. 242—279.

Wolff, Eugen: Inwieweit rührt „Die Familie Schrockenstein“ von Kleist her? Zeitschr. f. Bücherfreunde, Jg 2—4, 1898—1900. — Ferner Frankfurter Zeitung 1902, Nr. 289. — In der Einleitung zu seiner Ausgabe: Die Familie Ghonorez, Handels Bibliothek der Gesamtliteratur Nr. 1634, Halle a. d. S. o. J. [1902].

Nach Hermann Schneider 1915: „Ghonorez oder Schrockenstein?“ S. 24—80 liegt in der „Familie Schrockenstein“ die endgültige Gestalt vor, wie Kleist sie gewollt hat, die „Familie Ghonorez“ ist nur textkritisch heranzuziehen. Ähnlich Meyer-Benfey, 1923, S. 28. Vgl. Erich Schmidts Einleitung W 1, S. 8 und Lesarten, W 4, S. 285 f. Dieser Anschauung trete ich bei.

Hinweis auf den Zusammenhang mit dem Hildebrandslied: Petersen

1914 und Saran, Franz: Das Hildebrandslied. Bausteine 3. Gesch. d. deutschen Literatur, Bd 15. Halle a. d. S. 1915.

S. 95. Im Vorfrühling: Genauer Herbst 1802 mit dem Datum 1803.

Huber, L. F. im „Freimütigen“ Nr. 36 vom 4. März 1803. — Görres, Joseph in der „Aurora“, Nr. 129, 26. Okt. 1804. In: Charakteristiken und Kritiken von Joseph Görres aus den Jahren 1804 u. 1805. Herausgegeben von Franz Schulz, Köln 1900, S. 47 f.

Berend, Eduard: Kleist im Urteil Jean Pauls und Charlottens v. Kalb. Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 1922, S. 86: im Brief vom 16. Okt. 1803 an Jean Paul bewundert Frau v. Kalb die „Familie Schroffenstein“, die Jean Paul in der „Vorschule der Ästhetik“ 1804 mit des Novalis Werken und Werners „Söhnen des Thales“ nennt. — Die Urteile der Zeitgenossen hat zusammengestellt Herzog I, S. 395 ff. Vgl. auch Tiecks Charakteristik der Vorrede zu Kleists Werken 1821.

S. 95. Drama von den Mordeltern: Minor, Zur Geschichte der Schicksalstragödie, S. 24 f.

S. 96. Hoffmann, Leopold: George Lillo. Marburger Dissertation 1888.

Lillo, George: Works. London 1775, 2 Bde. — Herrn George Lillo dramatische Werke. Aus dem Englischen mit kurfürstlich sächsischer allergnädigster Freiheit. Leipzig. Bei Carl Friedrich Schneidern. 1777—1778. 2 Bde.

Moriz, Karl Philipp: Blunt oder der Gast. Ein Schauspiel in einem Aufzuge von Karl Philipp Moriz. Berlin, bei Arnold Weber, 1781. — Ist auch enthalten in der „Literatur- und Theater-Zeitung“. Berlin, bei Arnold Weber 1780. Nr. 25, S. 385—399; Nr. 29, S. 449—456; Nr. 33, S. 513—527: „Blunt oder der Gast“, Fragment von Carl Philipp Moriz.

In der gleichen Zeitung finden sich, Nr. 43, 21. Okt. 1780 von Bürger: „Hergengefänge aus dem Macbeth.“ Darin das Kinderfingermotiv:

S. 678: 3. Herg. Armer Jungfernkinder Finger
Heimlich abgewürgt im Zwinger.

Vgl. „Schroffenstein“, Vers 1479 und Vers 2157 f. Dazu W 1, S. 454, Anm. zu Vers 2093.

S. 96. Beitrag zur deutschen Bühne von dem Verfasser des Adjutanten W. F. Brömel. Dessau 1785 (Münchener Universitätsbibliothek).

S. 245—310: Stolz und Verzweiflung. Schauspiel in drei Akten nach Lillo. S. VII sagt Brömel, schon 1780 habe er das Stück für die Hamburger Bühne eingerichtet. Auch unter dem Namen „Wilmoth und Agnes“ bekannt.

Abraham a Sancta Clara, Sämtliche Werke, Lindau 1846, Bd XIX, S. 42 ff., abgedruckt von R. M. Werner: Zeitschr. f. deutsches Altertum, Bd 30, S. 85 ff.

S. 97: „Nicht die kleine . . .“: vgl. S. 35 dieses Buches!

S. 99. Ritterdrama: vgl. Brahm, Otto: Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts. Straßburg 1880. Quellen und Forschungen Bd 40.

S. 100. Wiener Volksdramatik. Vgl. Enzinger, Moriz, 1922.

Würzburger „Lesebibliothek“: W 5, Nr. 21, An W. v. 3., 14. Sept. 1800, S. 124, 28.

- Puppenspiel. Vgl. W 1, 453, Anm. zu Vers 1518. Tittmann, Die Schauspiele der Englischen Komödianten, 1880, S. 180: „Tragödia von Julio und Hippolyta“ II, und W 3, S. 430, Anm. zu Vers 392: darnach ist zu „Schroffenstein“ Vers 1518 ff. die Vermittlung des Faustspiels anzunehmen: Puppenkomödie vom Doktor Faust. Vgl. auch Meyer-Benfey I, S. 140 f. und II, S. 531, Anm. 17.
- S. 101. Über Kleists spanische Kenntnisse Kan̄ka, 1906, S. 12 f. und Rahmer, 1909, S. 66 f.
- S. 103. Tieck: Karl von Berneck. Trauerspiel in fünf Aufzügen 1795. Werke Bd 11, S. 1—144; „Straußfedern“ 1795; „Schicksal“, Straußfedern IV, 15 ff. und Werke 14, 1 ff.; „Die gelehrte Gesellschaft“ 1796; Werke 15, 223 ff. Tiecks Schriften: Berlin 1826—1848, G. Reimer, 20 Bde. Vgl. Meyer-Benfey II, S. 530, Anm. 16. Die hier gestellte und dann verneinte Frage habe ich nun gelöst.
- S. 104. Die traurige Klarheit: W 5, Nr. 32, An W. v. 3., 31. Jan. 1801, S. 189, 24 f.; Nr. 33, An Ulrike, 5. Februar 1801, S. 197, 22 f.
- S. 105. Erbvertrag: vgl. Howe, George M.: The possible source of Kleist's Familie Schroffenstein. — Modern Language Notes, March 1923, S. 148—153. — Vgl. dazu S. 440 das zum „Erdbeben in Chili“ Gesagte. Ich hatte den Artikel übergangen. Als ich Minde-Pouet in einem Gespräche die „Entzauberung“ Wielands als Quelle zum „Käthchen“ nannte, machte er mich noch einmal darauf aufmerksam. Möglich, daß dies Moment bei Wieland mit dem Rousseau'schen Sündenfallsgedanken zusammenwirkte, um das Erbvertragsmotiv Kleist vollends ins Bewußtsein zu heben. Es lag aber nach der Teilung der Häuser nach dem Vorbilde von „Romeo und Julia“ und der von mir hier gezeichneten Vorgeschichte auf der Hand. Auch hier wäre nur Kleists ungeheure Tiefe und Originalität zu bewundern.
- S. 110. Zu Johann vgl. „Erdbeben“, S. 441 dieses Buches. Unter dem Eindruck des Wieland'schen Urteils könnte Kleist am 14. März 1803 (Nr. 66, S. 295, 18) die „Familie Schroffenstein“ „eine elende Scharteke“ genannt haben, was er gleich wieder korrigierte.
- S. 111. Der Wahn ist von Agnes gewichen. Vgl. S. 122 und S. 459: „Verlobung“.
- S. 113. Eucharistie: Das wäre nur der logische, metaphysische und religiöse Schluß zum Beginn des Dramas, als Sühne für den Racheschwur auf den Leib des Herrn.
- S. 115. Reue: Vgl. W 5, Nr. 26, An W. v. 3., 16.—18. Nov. 1800. S. 164, 20.
- S. 116. Man hat gefunden: Meyer-Benfey I, S. 149 ff.
- S. 118. Turmszene: IV, 5, Vers 2263 f., vgl. Torquato Tassos „Befreites Jerusalem“, XIV, 59 u. 68! Siehe das hierüber zu „Penthesilea“ Gesagte: S. 256.
- S. 120. Natur: Die „Öffnung der Form“ geschieht auch schon in Goethes „Götz“ durch den Naturalismus.
- S. 121. Thekla erkennt: „Wallensteins Tod“ III, 21; ferner: II, 7: Mar zum Vater: „O! hättest du . . .“; III, 18 sagt Wallenstein: „Denn Krieg

ist ewig zwischen List und Argwohn, Nur zwischen Glauben und Vertrauen ist Friede. Wer das Vertrauen vergiftet, o der mordet Das werdende Geschlecht im Leib der Mutter." Darauf May:

Doch wie gerieten wir, die nichts verschuldet,
In diesen Kreis des Unglücks und Verbrechens?
Wem brachen wir die Treue? Warum muß
Der Väter Doppelschuld und Freveltat
Uns gräßlich wie ein Schlangenpaar umwinden?
Warum der Väter unverföhnter Haß
Auch uns, die Liebenden, zerreißend scheiden?

S. 121. Verkehrung des Wesens: Wallensteins Tod III, 8. May klagt, II, 7: „Weh mir! Ich habe die Natur verändert“ usw.

S. 123. Dieselbe Stellung zum Schicksal wie in der „Familie Schrockenstein“ ist in Shakespeares „Richard dem Dritten“ gegeben:

IV, 4: Richard.

Nicht umzukehren ist des Schicksals Spruch.

Elisabeth.

Ja, wenn verkehrter Sinn das Schicksal macht.
Den Kindern war ein schön'rer Tod beschieden,
Hättst du ein schön'res Leben dir erkoren.

V, 1 sagt Buckingham:

Der hoch' Allsehende, mit dem ich Spiel trieb,
Wand' auf mein Haupt mein heuchelndes Gebet,
Und gab im Ernst mir, was ich bat im Scherz.
So wendet er den Schwertern böser Menschen
Die eigne Spitz' auf ihrer Herren Brust.

Noch eine ungemein stimmungs- und sinntiefe Szene hat Kleist aus „Wallensteins Tod“ V, 3 übernommen:

Wallenstein (ist ans Fenster getreten).

Am Himmel ist geschäftige Bewegung,
Des Turmes Fahne jagt der Wind, schnell geht
Der Wolken Zug, die Mondessichel wankt,
Und durch die Nacht zuckt ungewisse Helle.
— Kein Sternbild ist zu sehn! Der matte Schein dort,
Der einzelne, ist aus der Kassiopeia,
Und dahin steht der Jupiter — Doch jetzt
Deckt ihn die Schwärze des Gewitterhimmels!

(Er versinkt in Tiefsinn und starrt hinaus.)

Gräfin

(die ihm traurig zusieht, faßt ihn bei der Hand).

Was sinnst du?

Wallenstein.

Mir dünkt, wenn ich ihn sähe, wär' mir wohl.
Es ist der Stern, der meinem Leben strahlt,
Und wunderbar oft stärkte mich sein Anblick.

(Pause.)

Gräfin.

Du wirst ihn wieder sehn.

Wallenstein

(ist wieder in eine tiefe Zerstreuung gefallen, er ermuntert sich und wendet sich schnell zur Gräfin).

Ihn wiedersehn? — O niemals wieder!

Gräfin.

Wie?

Wallenstein.

Er ist dahin — ist Staub.

Gräfin.

Wen meinst du denn?

Wallenstein.

Er ist der Glückliche. Er hat vollendet.

.

„Familie Schrockenstein“, IV, 2, Vers 2019 ff.:

Sylvester.

Es ist ein trüber Tag

Mit Wind und Regen, viel Bewegung draußen. —

Es zieht ein unsichtbarer Geist gewaltig

Nach Einer Richtung alles fort, den Staub,

Die Wolken und die Wellen. —

Gertrude.

Willst du mich,

Sylvester hören?

Sylvester.

Sehr beschäftigt mich

Dort jener Segel — siehst du ihn? Er schwankt

Gefährlich, übel ist sein Stand, er kann

Das Ufer nicht erreichen. —

Gertrude.

Höre mich,

Sylvester, eine Nachricht hab' ich dir

Zu sagen von Jerome.

Sylvester.

Er, er ist

Hinüber — (er wendet sich) ich weiß alles.

Wallenstein meint Max Piccolomini, Sylvester meint Jerome. Wallenstein verbindet Stern und Max, Sylvester Segel und Jerome. Der heftig mit sich kämpfende Mensch vermengt, während er auf die an ihn gestellten Fragen antwortet, das in seinem Innern Vorgehende mit dem Äußern: das verwendet der Dichter als ungemein glückliches Mittel der dramatischen Schilderung eines seelischen Zustandes — symbolisch für die heftige Subjektivität des vom Schicksal beherrschten Menschen!

S. 124. „Das Leben ein Traum“ vgl. S. 155.

Robert Guiskard

Die entscheidende Förderung bei meinen Vorstudien zu „Robert Guiskard“ habe ich erfahren durch die ungemein anregende und beziehungsreiche Arbeit von Petersen, Julius: Heinrich v. Kleist und Torquato Tasso. Eine Studie über literarischen Einfluß. — Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht 1917, Juni, S. 273—289, Juli-August S. 337—359. Von ihr aus habe ich wie von selbst die Anknüpfung an meine Analysen gefunden.

Weitere Literatur: Minor, Jakob, „Studien“ 1894, S. 564—581; Heine-
mann, Lothar v.: Geschichte der Normannen in Unteritalien und Sicilien
bis zum Aussterben des normannischen Königshauses. I. Leipzig 1894. S. 111
—115; 299—339; 363 f.; 393—396; 400—403. — Waegold, Wilhelm:
Kleist's „Guiskard“ und Hebbels „Moloeh“, Grenzboten 61, 1902, III, 470
—476. — Wukadinowić 1904: Guiskards Werden S. 55 ff., Guiskards
Tod S. 83 ff. — Kaper, Ernst: Heinrich v. Kleist: Robert Guiskard. Kopen-
hagen 1908. Dänische Monographie mit umfassendem Literaturverzeichnis. —
Pettsch 1909. — Fischer, Ottokar: Kleist's Guiskardproblem. Dortmund
1912. — Teller: „Neue Studien“ 1913, I. Kleist's Guiskard — ein Musik-
drama. S. 681—709. — Dieselbe: „Zu Euphorion XXII, S. 176 ff.“ —
Euphorion, Bd 22, H. 2, 1919, S. 444—445.

S. 126. Rousseau, Neue Heloise, 2. Abt., 17. Brief.

„Leopold von Österreich“: W 5, Nr. 59, 1. Mai 1802, S. 288, 3; vgl.
Wilbrandt, Adolf, 1863, S. 153 f.

S. 127. Turmszene der „Familie Schrockenstein“: IV, 5, Vers 2262 f.
Vgl. S. 256.

Schillers „Allgemeine Sammlung historischer Memoires“, I. Abt., Bd. 1
u. 2, Jena 1790. In der Vorrede zum 3. Bande findet sich eine Charak-
teristik der Normänner.

S. 128. Die „Seuche“ ist natürlich symbolisch zu verstehen! Vgl. Anm. zu S. 37.

S. 129. Weissagung: „Denkwürdigkeiten“ Bd 1, S. 124.

S. 133. Schiller an Goethe über den „Oedipus“: Jena, 2. Okt. 1797.

S. 135. Die Normannen die Romantiker des Mittelalters: Meyer-
Benzen, Kleist's Leben und Werke 1911, S. 109. Zu „Oedipus“: Ulrich
v. Wilamowitz-Moellendorff. Einleitung in die griechische Tragödie.
Berlin 1907. — „Sophokles' Tragödien“. Siehe oben!

S. 152. Wieland: Bi, S. 82.

S. 155. „Es hat damit“: „Piccolomini“ II, 6. „Guiskard“ Vers 479.

Wallensteins blindes Vertrauen auf Piccolomini: „Piccolomini“ I, 3 und
„Wallensteins Tod“ II, 3.

Demütigung und Dienst

S. 157. Tischler: Bi, S. 84: Wieland an Dr. Wedekind; Rousseau „Emil“,
3. u. 5. Buch. — „Revers“: vgl. S. 13.

S. 158. Brief an Lucchesini, vgl. Bi, S. 63. — Bei Köckerik: W 5,
Nr. 72, An Ulrike, 24. Juni 1804.

- S. 159. Kabinettsorder vom 13. April 1799 vgl. W 5, S. 447, Anm. zu Nr. 4. — Wielands Brief, vgl. S. 298, 19; 301, 11; 304, 17.
- S. 160. Plan nach Spanien zu gehen: W 5, Nr. 73, An Ulrike, Berlin, Ende Juni 1804, S. 305.
„Ach Ulrikchen“: W 5, Nr. 75, An Ulrike, Berlin, 27. Juli 1804, S. 308, 30.
- S. 161. „Erzählung“: Bi, S. 65. — „Ich werde . . .“: W 5, Nr. 80, An Ernst v. Pfuel, Berlin, 7. Januar 1805, S. 315, 14.
- S. 163. „Verfertigung der Gedanken“: vgl. S. 15.
An Altenstein: Deutsche Rundschau, Okt. 1914, Nr. 4.
- S. 165. An Rühle: W 5, Nr. 85, 31. August 1806, S. 326, 19. — Vgl. dazu Sichte, „Bestimmung des Menschen“, S. W. II, 286—287; Medicus III, 382—383. Ferner: Rousseau, Neue Heloise, 3. Abt, 22. Brief.
- S. 166. die in Wirklichkeit aus Mariens Privatkasse floss: vgl. Rogge, Hellmuth: Heinrich v. Kleists letzte Leiden. Jahrb. d. Kleist-Gesellschaft 1922, S. 61 ff. Durch Rogge bestimmt, ließ ich die zuerst gemachte Einschränkung „wohl aus Mariens Privatkasse“ fallen. Kleist war im Januar 1810 in Geldangelegenheiten in Gotha (siehe S. 367 dieses Buches); dies könnte im Zusammenhange stehen mit seiner Geldforderung an den Maler Wilhelm Reuter: W 5, Nr. 141, Berlin, 8. April 1810, Nr. 142 vom 16. April und Nr. 143 vom 8. Mai. Schlotheim, den Kleist in Gotha aufsuchte, wird hier genannt. Reuter hat tatsächlich von der Königin 200 Taler Pension bekommen. Vgl. Bi, Nr. 121, S. 198. Es wäre möglich, daß hier noch unaufgeklärte Beziehungen beständen. Vgl. auch W 5, Nr. 96, Châlons sur Marne, 15. Juli 1807, S. 348, 20 f. In einer mündlichen Unterredung sagte mir Minde-Pouet, daß von Meinecke ein Brief gefunden worden sei, der die Unterstützung durch die Königin bestätigen soll. Das ist abzuwarten.

Der zerbrochne Krug

Zwei Sonderausgaben, die die Handschrift zugrunde legen: Wolff, Eugen: Meisterwerke von Heinrich v. Kleist mit Erläuterungen von E. W. Minden i. W. 1898.

Walzel, Oskar: Die Meisterwerke der deutschen Bühne, Nr. 32. Leipzig, Hesse 1905.

Schneider 1915, S. 81—97. — Walzel hat als Quelle für die in der Schilderung des zerbrochenen Kruges erwähnten historischen Vorgänge: Karl V. belehnt seinen Sohn Philipp mit den Niederlanden (1555), Strada „De bello Belgico“ (1651) gefunden. Schneider will „mit mehr Wahrscheinlichkeit die Niederländische Geschichte von Waagenaer als Kleists Quelle in Anspruch nehmen“. Gegen ihn und für Walzel: Richter, Werner: Alte und neue Probleme der Kleistforschung. — Deutsche Literaturzeitung 1916, 4. März, Sp. 469—487, und 11. März, Sp. 533—555.

Michael, Friedrich: Goethes Amtmann und Kleists Dorfrichter. — Jahrb. der Kleist-Gesellschaft 1922. S. 75—84. Zeigt, daß anregende Momente für den „Krug“ sich in „Wilhelm Meisters Lehrjahren“, 1. Buch, 13. Kap. finden. Nachträglich: Holl, Karl, Geschichte des deutschen Lust-

- spiels. Leipzig 1923. Weist auf Grñphius hin, an den Kleist anknüpfe. Siehe Jahrbuch 1923/24. S. 212 f.
- S. 167. Vorrede zum „Zerbrochnen Krug“ W 4, S. 318.
- S. 169. Hebbel, Friedrñh: *Mirandola*. Der zerbrochene Krug. Der verwunschene Prinz. (1850). Sämtl. Werke, Bd XI, S. 349—353.
Schelling: *Philosophie der Kunst*. Sämtl. Werke, Stuttgart und Augsburg 1859. 1. Abt. 5. Bd, S. 711: „Von dem Wesen der Komödie“.
- S. 172. Goethe an Ad. Müller am 28. Aug. 1807 über den „Krug“: „Es hat außerordentliche Verdienste und die ganze Darstellung drängt sich mit gewaltiger Gegenwart auf. Nur schade, daß es auch wieder dem unsichtbaren Theater angehört.“ Ad. Müller hatte an Goethe den „Amphitrñon“ und den „Zerbrochnen Krug“ geschickt.
Schiller: „Über Egmont, Trauerspiel von Goethe“.
- S. 184. Graf Hohenzollern: vgl. S. 410.
- S. 193. Maria: „Familie Schroppenstein“ Vers 319 u. 1267; vgl. W 5, Nr. 42, An W. v. 3., Leipzig, 21. Mai 1801, S. 222, 12 und Nr. 45, an Karoline von Schlieben, Paris, 18. Juli 1801, S. 232, 23.
- S. 194. „Es ist des Himmels . . .“ Vers 1258; „Käthchen“ I, 2, W 2, S. 196, 3. 31: „Was in des Busens stillem Reich geschehn,
Und Gott nicht straft, das braucht kein Mensch zu wissen.“

A m p h i t r ñ o n

- Über die antike Heraklessage und die Geschichte des Amphitrñon handelt ausführlich Meyer-Benßen I, S. 277 ff. Literaturangaben in den Anmerkungen Bd II, S. 542 ff. — Herausgehoben sei: Reinhard Stoettner, Karl v.: *Plautus*. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte. Leipzig 1886. Über *Amphitruo* S. 115—229.
Minor, Jakob: *Studien* (1894) 5: Die Sotiaszenen im Amphitrñon. S. 589—590.
Schlodtman, Paula: Kleist und Molière. *Grenzboten* 63, Nr. 18, 5. Mai 1904, S. 269—280.
- Kaňka, Ernst: Heinrich v. Kleists *Amphitrñon*. *Zeitschr. f. vergl. Literaturgeschichte*, Neue Folge 16 (1906), S. 62—78.
- Petřch 1909, S. 542. — Sauer, August: Zu Kleists *Amphitrñon*. *Euphorion* Bd 20 (1913), S. 93—104. — Edelmann, Ernst: Kleists *Amphitrñon* und sein Verhältnis zu Molière. *Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, Gesch. u. deutsche Literatur u. f. Pädagogik*, Bd 49, Doppelh. 6—7, 1922. — Nachträglich: Hellmann, Hanna: Kleists „*Amphitrñon*“. *Euphorion* Bd 25, H. 2, 1924. S. 241—251.
- S. 195. Rousseau, *Neue Heloise*, 2. Abt., 17. Brief.
- S. 196. 3řokke: Vgl. Zölling 1882 S. 5 und Witkop 1922, S. 99.
- S. 196. Der Plautinische *Amphitruo* ist überetzt von Wilhelm Binder: *Titus Maccius Plautus, Lustspiele*. 18. Bändchen. Langenscheidtsche Bibliothek, Nr. 41 u. 42.
- S. 197. Goethe sagt: *Tagebuch*, 13. Juli 1807. — An Adam Müller, 28. Aug. 1807. — *Annalen* 1808.

S. 200. Neue Heloise: 5. Abt., 5. Brief.

S. 204. „Gemisch von Sinn und Unsinn“: Goethe über „Käthchen“. Rahmer 1903, S. 34.

S. 205. Gefühlsverwirrung: Goethes Tagebuch vom 13. Juli 1807.

S. 206. Doppelte Kausalität der Sichteschen Philosophie: vgl. S. 62 f. u. S. 521. Nachträglich finde ich, daß Holl, 1923, S. 226—239 auch an Sichtes Wissenschaftslehre denkt.

Penthesilea

An dieser Dichtung Kleists läßt sich der Wert und die Bedingtheit der verschiedenen wissenschaftlichen Methoden im historischen Rückblick besonders deutlich ermessen. Nur mit der Überwindung des bloßen Naturalismus und Subjektivismus wird man Kleist gerecht.

Weißenfels, Richard: Vergleichende Studien zu Heinrich v. Kleist.

1. Der Tod der Penthesilea. Zeitschr. f. vergl. Literaturgesch. Bd I, 1887, S. 272—294.

Niejahr, Johannes: Heinrich v. Kleists Penthesilea. Vierteljahrschrift für Literaturgesch. Bd 6, 1893, S. 506—553. — Roetteken, Hubert: Kleists Penthesilea. Zeitschr. f. vergl. Literaturgesch., Neue Folge 7, 1894, S. 28—48. — Derselbe: Nochmals Penthesilea. Zeitschr. f. vergl. Literaturgesch., Neue Folge 8, 1895, S. 24—50. Gegen Niejahr gerichtet. Darauf dessen Erwiderung: Kleists Penthesilea und die psychologische Richtung in der modernen literarhistorischen Forschung. Euphorion 3, 1896, S. 653—692. — Darauf Roetteken: Einige Bemerkungen zur Methode der Literaturgeschichte. Mit besonderer Berücksichtigung der Penthesilea. Euphorion 4, 1897, S. 718—755.

Krebs, Dr. Siegfried: Penthesilea. Preußische Jahrbücher, Bd 144, 1911, S. 235 ff.

Prellwitz, Gertrud: „Theaterkorrespondenz“. Preußische Jahrbücher, Bd 146, Nov. 1911, S. 334—358.

Wittig, Heinrich: Das innere Erlebnis in Heinrich v. Kleists „Penthesilea“. — Greifswalder Dissertation. Berlin 1912.

Teller, Frida: „Neue Studien“ 1913: III. Kleist und Quinault. Die Rosenfestepisoden in Kleists Penthesilea und deren Vorbild. Das Rosenfest zu Salency. S. 720—727.

Hellmann, Hanna: Kleists „Penthesilea“ und Klopstocks „Hermann und die Fürsten“. Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht, Jg 33, H. 10—11, Oktober 1919. S. 469—473.

Michel, Wilhelm: „Penthesilea“, die Liebeserfüllung Heinrich v. Kleists. Frankfurter Zeitung vom 8. Okt. 1921, Nr. 748. — Dagegen: Hellmann, Hanna: Frankfurter Zeitung, 27. Okt. 1921, Nr. 799.

Nachträglich: Bab, Julius: Das Drama der Liebe. Stuttg. 1924: Der Liebeshaß. Hier ist an die metaphysische Wurzel gerührt. (Vgl. Jahrbuch 1923/24, S. 219.) Rudolf Unger (1922) sieht hier die zweite große Stufe von Kleists Entwicklung: „die Tragödie des Reifwerdens zum Tode“,

nach der ersten Stufe im „Guiskard“: „die Tragödie des dem-Tode-Ge-
weihtheins“ (S. 142).

- S. 219. Geschichte des Amazonenstaates: Klein, Dr. Hans: Die antiken Amazonensagen in der deutschen Literatur. Münchener Dissertation, 13. April 1917. Leipzig 1919. Kleists „Penthesilea“: S. 37—107.
- S. 222. auf den „Knien meines Herzens“: W 5, Nr. 111. An Johann Wolfgang v. Goethe. Vgl. Anm. S. 479. Goethes Antwort vom 1. Februar 1808. Spott über die „Penthesilea“ vgl. Rahmer 1903.
- S. 227. Schiller: „Über Egmont, ein Trauerspiel von Goethe.“ Übersetzung der Iphigenie des Euripides 1788, vgl. S. 423 f.
- S. 234. „Nun denn . . .“: Vers 1619; vgl. „Othello“ IV, 2: „... du junger, rosenwang'ger Cherub!“
- S. 238. „Wer mir den Toten tötete“: Vers 2919; vgl. die „Antigone“ des Sophokles, Vers 1030: „Den Toten nochmals töten, welch ein Heldenmut!“
- S. 238. „Küsse, Bisse“: Vers 2981; vgl. Calderon: „Das Leben ein Traum“, 1. Aufzug. (Calderons ausgewählte Werke in 10 Bdn, hrsg. von Dr. Wolfgang v. Wurzbach. Leipzig, Hesse, o. J. 2. Bd.)
- S. 239. Die Hysterie: Gundolf 1922; Sadger 1909; Augstein 1917.
- S. 240. „persönlichstes Bekenntnis“: vgl. „Guiskard“, S. 128.
- S. 241. „Und jeder Busen ist“: Vers 1286; vgl. W 5, Nr. 53, An Heinrich Lohse, 23.—29. Dez. 1801, S. 271, 32 f.; Nr. 54, An Ulrike, 12. Jan. 1802, S. 279, 15.
- S. 241. Schiller an Goethe; Weimar, 22. Jan. 1802; vgl. ferner über Iphigenie und das Historische: Goethe zu Eckermann am 31. Jan. 1827 und Sonntag, 21. März 1830: „Der Begriff der klassischen und romantischen Poesie, der jetzt über die ganze Welt geht und so viel Streit und Spaltungen verursacht,“ fuhr Goethe fort, „ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen. Ich hatte in der Poesie die Maxime des objektiven Verfahrens und wollte nur dieses gelten lassen. Schiller aber, der ganz subjektiv wirkte, hielt seine Art für die rechte und, um sich gegen mich zu wehren, schrieb er den Aufsatz über naive und sentimentale Dichtung. Er bewies mir, daß ich selber wider Willen romantisch sei, und meine Iphigenie durch das Voralten der Empfindung keineswegs so klassisch und im antiken Sinne sei, als man vielleicht glauben möchte.“
Über das Unjinnliche, was Schiller so betont hatte, Sonntag, 1. April 1827. Vgl. hierzu Strich, 1922, S. 209. Ferner: Schneider, Hermann: Zur Entwicklungsgegeschichte der klassischen Altertumswissenschaft in Deutschland. — Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, Gesch. u. deutsche Literatur u. f. Pädagogik, Jg 25, Bd 49, H. 3, 1922, S. 89—100.
- S. 242. „ganz verteuftelt human“: an Schiller, Jena, 19. Jan. 1802.
- S. 244. Hugo Wolf: über „Amphitryon“: 3. März 1897 an Oskar Grohe; Hugo Wolfs Briefe an Oskar Grohe, Berlin 1905, S. 256. Vgl. Herzog, Werke, Bd 2, S. 478, Anm.
über „Penthesilea“: an Oskar Grohe, 16. April 1890; Herzog, Werke, Bd 3, S. 481.

- S. 245. Zwei tragische Momente: 19. Auftr., Vers 2298 u. 20. Auftr., Vers 2399. Zwei erregende Momente: 1. Auftr., Vers 89 u. 5. Auftr., Vers 628.
- S. 250. Das Vorbild für die Höfenschau in der „Jungfrau von Orleans“ in Goethes „Götz“ III, 13, wo die Öffnung der Form durch den Naturalismus geschieht wie in der „Familie Schroffenstein“; vgl. „Homburg“ II, 2, 5 u. 8.
- S. 252. „Ares entweicht“: Vers 1735; Gegensatz dazu: Vers 2428; vgl. Goethes „Iphigenie“ III, 3, Vers 1359 zu Vers 1679 u. 1738.
- S. 252. Granatwald: vgl. „Erdbeben“ S. 445.
- S. 253. „Sinke nicht“: Vers 1347; vgl. W 5, Nr. 26, An W. v. Z., Berlin, 16.—18. Nov. 1800, S. 160, 15; „Die Marquise von O...“, W 3, S. 274, 8.
- S. 256. Zur Schilderung der gigantischen Helden vgl. S. 416! Shakespeares Macbeth: übersetzt von Schiller, V, 1.
- S. 257. „Wie ein junger Schwan“: Vers 2831; vgl. „Käthchen“ IV, 6, W 2, 287, 6; „Marquise von O...“ W 3, S. 263.

D r e s d e n

Zu Kleist in Dresden vergleiche: Lütteken, Anton: Die Dresdener Romantik und Heinrich v. Kleist. Dissertation der Universität Münster. Borna-Leipzig 1917. — Nachträglich: Stranik, Erwin: Heinrich v. Kleist in Dresden. Neue Forschungsergebnisse. Neues Wiener Journal Nr. 9766, 14. Jan. 1921.

Zu Adam Müller: 1. Briefwechsel zwischen Friedrich Geng und Adam Heinrich Müller. 1800—1829. Stuttgart, Cotta 1857. Dazu: Friedrich Hebbel: Briefwechsel zwischen Friedrich Geng und Adam Müller (1857). Sämtl. Werke, Bd XII, S. 87—98.

2. Die Lehre vom Gegensatze. Von Adam Heinrich Müller. Erstes Buch: Der Gegensatz. Berlin 1804. Im Verlage der Realschulbuchhandlung. — Die anderen in der Vorrede S. XV angekündigten Bücher sind nicht erschienen. Ich benützte das durch das Auskunftsbüro der Deutschen Bibliotheken ermittelte Exemplar der Göttinger Universitätsbibliothek.

3. Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur. 1. Aufl. Dresden 1806. Zweite verm. u. verb. Auflage Dresden 1807 in der Arnoldischen Buchhandlung.

4. Vermischte Schriften über Staat, Philosophie und Kunst. Erster und zweiter Teil. Wien 1812 in der Camesina'schen Buchhandlung. Daraus: Erster Teil: I. über die dramatische Kunst. Vorlesungen, gehalten zu Dresden 1806. II. Philosophische Miszellen. 1. Prolegomena einer Kunstphilosophie. S. 263.

5. Von der Idee der Schönheit. In Vorlesungen, gehalten zu Dresden im Winter 1807/08 durch Adam Müller, Herz. Sachsen-Weimarschem Hofrath. Berlin, bei Julius Eduard Hitzig, 1809.

6. Die Elemente der Staatskunst. Öffentliche Vorlesungen, vor seiner Durchlaucht dem Prinzen Bernhard von Sachsen-Weimar und einer Versammlung von Staatsmännern und Diplomaten, im Winter 1808 auf 1809, zu Dresden, gehalten von Adam H. Müller, Herzoglich Sächsischem Weimarschem Hofrath. Berlin, bei J. D. Sander, 1809, 3 Bde.

7. über König Friedrich II. und die Natur, Würde und Bestimmung der preußischen Monarchie. Öffentliche Vorlesungen, gehalten zu Berlin im Winter 1810 von Adam Müller. Berlin, bei J. D. Sander, 1810.

8. Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland. Gehalten zu Wien im Frühling 1812 von Adam Müller. Leipzig, bei Georg Joachim Göschen, 1816.

über Müller: Allgem. Deutsche Biographie, Art. von Mischler.

Dombrowsky, Alexander: Aus einer Biographie Adam Müllers. Dissertation, Berlin 1911.

Meine Darstellung beruht durchaus auf eigenen Studien, mit der Absicht, Müller und seine Ideen so zu zeichnen, wie sie auf Kleist gewirkt haben müssen. Die Literatur über Müller habe ich erst nachträglich kennengelernt.

Volpers, Richard: Adam Müller und seine Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur. — Der Gral. Dez. 1916, S. 126—134; Jan. 1917, S. 179—189.

Ettlinger, Max: Kleist, der Dichter preußischen Soldatentums. — Literarische Beilage der Köln. Volkszeitung, 3. Febr. 1916, S. 17—18.

Vgl. zum Folgenden: Jahrbuch 1921, S. 116—117.

Eckuß, Siegbert: Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung. Herausgeg. von Franz Schulz. München und Berlin 1918. Historische Bibliothek Bd 39. S. 3—9 über A. Müller und die Forschung über ihn. — Schmidt-Dorotić, Carl: Politische Romantik. München und Leipzig 1919. — Pfannkuche, August: Der Staatsgedanke unserer großen Denker. Bielefeld und Leipzig 1921. S. 59—63 Schelling und Ad. Müller. — Müller, Adam (Heinrich): Ausgewählte Abhandlungen. Herausgeg. von Dr. Jakob Baga. Jena 1921. — Salomon, Gottfried: Das Mittelalter als Ideal in der Romantik. München 1922. — Hofer, Johannes: Adam Müller und Metternich. Ein Beitrag zur Charakteristik Adam Müllers. — Hochland, Sept. 1922, S. 693—700. — Freyer, Hans: Die Bewertung der Wirtschaft im philosophischen Denken des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1921. S. 37—53. (Nach dem Jahrbuch 1923/24.) Ebenso: Baga, Jakob: Einführung in die romantische Staatswissenschaft. Jena 1923. — Kluckhohn, Paul: Die deutsche Romantik. Bielefeld und Leipzig 1924. S. 164—166.

Zu Gotthilf Heinrich Schubert: Lechner, Wilhelm: Gotthilf Heinrich Schuberts Einfluß auf Kleist, Justinus Kerner und E. T. A. Hoffmann: Beiträge zur deutschen Romantik. Dissertation Münster in W. Borna-Leipzig 1911. Zitiert: „Lechner 1911“. — Merkel, F. R.: Der Naturphilosoph G. H. Schubert und die Romantik. München 1913.

Werke: 1. Der Erwerb aus einem vergangenen und die Erwartungen von einem zukünftigen Leben. Eine Selbstbiographie. Erlangen 1854—1856. 3 Bde.

2. Ahnungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens. 1. Teil Leipzig 1806; 2. Teil 1. Bd Leipzig 1807; 2. Teil 2. Bd Leipzig 1821.

3. Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1808.

4. Symbolik des Traumes. Bamberg 1814.

S. 260. Die von Karl Gustav Herwig in vielen Tagesblättern und in der „Weltbühne“ Okt.-Dez. 1921 veröffentlichten angeblichen neuen Kleistfunde

- in den Kirchenakten zu Orbe im Waadtlande konnte ich nicht berücksichtigen. Vgl. Minde-Pouet in der Vorrede zu seiner Kleistbibliographie 1914—1921, Jahrbuch 1921, S. 90; Unger 1922, S. 187, Anm. 200; Wentzker, Dora: Neue Kleistbriefe? — Die Hilfe, 15. April 1922, S. 173—175.
- S. 260. Dostojewski: im April 1849 in die Peter-Pauls-Festung gebracht, den Tod vor Augen, erzählt darüber: „Es ist sonderbar, daß meine schreckliche Krankheit [Epilepsie] verschwand, als ich arretiert wurde. Weder unterwegs, noch bei der Zwangsarbeit in Sibirien habe ich jemals wieder etwas davon verspürt. Ich wurde stark, frisch, kräftig und ruhig. . .“ (Rahmer 1909, S. 94 f.)
- S. 260. Der Brief Ulriks an Clarke und dessen Antwort: W 5, S. 475 Anm. zu Nr. 95, An Ulrike v. Kleist, Châlons den 14. Juli 1807, S. 344, 3. 15.
- S. 261. „ich fühle . . .“ ebenda, S. 346, 19.
- S. 262. Die Vorrede Adam Müllers zu „Amphitryon“: W 4, S. 315. Joseph von Buol, bisher irrtümlich zum österreich. Gesandten gemacht. Vgl. Körner, Joseph: Heinrich v. Kleist und C. F. v. Kneisebeck in Österreich. Siehe unten.
- Caspar David Friedrich: (W 4, S. 230) „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“.
- S. 263. „Lorbeer“: An Ulrike, Dresden, 25. Okt. 1807. W 5, Nr. 101, S. 356, 16. Phoebeus: W 4, 122 f.
- Jean Paul: Jahrbuch 1922, S. 85—90.
- S. 264. Treitschke über Müller: „Hist. u. pol. Aufj.“ 1870, S. 665: „der Verkehr mit dem anmaßenden Schwäher Adam Müller verwirrte nur sein Urteil.“
- S. 265. Die persönlichen Mängel Müllers lagen in seiner Natur, wie sie der Briefwechsel mit Genz verrät. Erst in neuester Zeit erkennt man Müllers Bedeutung und Größe. Das Schicksal Deutschlands hat den Blick für ihn geöffnet wie für Kleist. Gegen den Verdacht unklaren Spiels in Berlin 1810/11 beim Streit mit Raumer und Hardenberg nimmt ihn in Schutz Rudolf Kohler: Adam Müller, Schriften zur Staatsphilosophie. Ausgew. und hrsg. von Rudolf Kohler. Mit einem Vorw. von P. Erich Przywara S. J. München 1924. S. 319.
- S. 266. Kant: „Versuch, den Begriff der negativen Größen in die Weltweisheit einzuführen“, 1763. Vgl. dazu: Windelband, Wilhelm: Geschichte der neueren Philosophie, 2. Bd: Von Kant bis Hegel und Herbart. 5. Aufl. Leipzig 1911, S. 326. Kant habe die Verwechslung der Romantiker, besonders der Novalis und Friedrich Schlegel, von „Realpugnanz“ und logischer „Kontradiktion“ wie vorahnend in dieser Schrift widerlegt. Es ist aber im Grunde doch der Unterschied zwischen Realismus und Idealismus. Darüber das „Marionettentheater“.
- S. 270. Edmund Burke (1729—1797): 1756 erschien seine ästhetische Jugendschrift: A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful with an introductory discourse concerning taste. Deutsch: Burkes philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen, nach der 5. englischen Ausgabe bearbeitet. 1773 bei Johann Friedrich Hartknoch in Riga. Übersetzt von Christian

- Garve. — Darüber: Stefanskj, Georg: Ein neuer Weg zu Heinrich v. Kleist. — Euphorien, Bd 23, H. 4, 1921, S. 639—694. Die Behauptung Stefanskjs, daß Kleist seine „Penthesilea“ nach Burkes Theorien gedichtet habe, ist unzutreffend. Er sah hier nur die theoretische Bestätigung für das, was ihn bewegte. Das zog ihn ja auch zu Müller hin.
- S. 271. An Henriette Hendel-Schütz, W 5, Nr. 103, Spätherbst 1807, S. 358.
- S. 273. Müller an Genß über Kleist: Dresden, 6. Febr. 1808, „Briefwechsel“ Nr. 86, S. 127. Vgl. „Zweikampf“, S. 468 dieses Buches!
- S. 274. Friedrich Schlegel: Deutsche Nationalliteratur, Bd 143, S. 415 f.
- S. 277. Jakob Böhme: vgl. nachträglich: Giese, Dr. Fritz: „Der romantische Charakter“. I. Bd: Die Entwicklung des Androgynenproblems in der Frühromantik. Langensalza 1919.
- S. 277. Den einen hat Schiller gezeigt: Vgl. darüber das „Marionettentheater“
- S. 278. Der „Liebestod“ als symbolischer Erlösungstod ist der des kranken Kleist.
- S. 279. Novalis und Friedrich Schlegel, von der Philosophie Sichtes bestimmt: Weissenfels, Richard: Vergleichende Studien zu Heinrich v. Kleist. II.: Kleist und Novalis. Zeitchr. f. vergl. Literaturgesch. Neue Folge, 1. Bd, Berlin 1887/88, S. 301—320. Jetzt umfassend: Unger, 1922.
- S. 280. Narziß und Echo: vgl. S. 542; dazu: Fischer, Ottokar, Euphorien Bd 16, S. 759.
- S. 280. Zur „Heiligen Cäcilie“ vgl. S. 480.
- S. 282. Gmelin, Eberhard, Physikus in Heilbronn: „Über tierischen Magnetismus“. Tübingen, bei Jakob Friedrich Heerbrandt. 1787, Teil 1—2.
- S. 282. „Urkäthchen“: vgl. W 2, S. 174 und Anm. 1.
- Jung-Stilling: Theobald oder der Schwärmer, Leipzig 1784/85; sämtl. Schriften, Bd 6, Stuttgart. 1837.

Das Käthchen von Heilbronn

Bei meinen eigenen historischen Forschungen zum „Käthchen“ bin ich ausgegangen von der Arbeit Friedrich Röbbelings: Kleists Käthchen von Heilbronn. Mit Anhang: Abdruck der Phöbusfassung — Bausteine zur Geschichte der neueren deutschen Literatur, hrsg. von Franz Saran. Bd XII, Halle a. d. S. 1913. Sarans Verdienst ist es, auf Wieland als Vorbild für Kleist hingewiesen zu haben. Aus seiner Schule ist die Arbeit hervorgegangen. Siehe Anm. S. 16. Die psychologischen Analysen Röbbelings fordern notwendig ihre metaphysische Begründung im Gesamtwerke Kleists. Hier erst kann die Mühe der Forschung ihre Krönung finden.

Hebbel, Friedrich: Gedanken beim Wiederlesen des Käthchens von Heilbronn von Heinrich Kleist (1848). Sämtl. Werke, Bd XI, S. 86—90.

Treitschke, 1870, S. 679 ff. E. Schmidt, 1886, S. 372 ff. Carl du Prel: Käthchen von Heilbronn als Somnambule. Separatabdruck aus der Allgemeinen Zeitung vom 18. Nov. 1890. Nr. 320. — Wukadinović, Spiridion: Über Kleists Käthchen von Heilbronn. Euphorien, Bd 2, Ergänzungsheft (1895) S. 14—36. — Daran knüpft an: Morris, Max:

- Das Käthchen von Heilbronn und Gotthilf Heinrich Schubert. In: Heinrich von Kleists Reise nach Würzburg. Berlin 1899. S. 34—43. Rezensiert von: Wukadinović: Euphorion, Bd 8 (1901) S. 775 ff. — Lechner, 1911, Käthchen von Heilbronn. S. 30—49. — Ottokar Fijcher, 1908 u. 1909. — Pettsch, 1909, S. 544 f. — Lyon, Charles Edward: The Phoebe Fragment of Kleist's Käthchen von Heilbronn. — The Journal of English and Germanic Philology, Vol. XIV, 1915. P. 35—55. — Cornius, D.: Heinrich v. Kleist und die Frauen. Westermanns Monatshefte, Bd 111 II, Dez. 1911, S. 526—537. 531: Luise Wieland als Vorbild zum Käthchen. — Nachträglich: Röbbeling, Friedrich: Persönliche Motive im „Käthchen von Heilbronn“. — Rheinische Thalia, 18. Juni 1922, S. 832—836.
- S. 283. Taschenbuch für das Jahr 1804. Der Liebe und Freundschaft gewidmet. Frankfurt am Main, bei Friedrich Wilmans. I: Rosalie und Hülderich oder die Entzauberung, und die Novelle ohne Titel. Zwei Erzählungen aus dem Pentameron von Rosenhain. Von C. M. Wieland. — Siehe „Erdbeben in Chili“, S. 440.
- Zu Wieland: Benz, Richard: Märchen und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Eine Vorgeschichte zur Märchendichtung der Romantiker. Heidelberger Dissertation. Gotha 1907. Sonderdruck aus: Benz, Richard: Die Märchendichtung der Romantiker. Gotha 1908.
- S. 284. Über die „Sympathien“ usw. vgl. S. 525 ff.
- S. 286. Das Märchen „Die Entzauberung“ ist ein Märchen vom echten und vom falschen Bräutigam. Meyer-Benfens Vermutung vom „Märchen von der echten und der falschen Braut“ ist damit bestätigt (II, 144 f.).
- S. 289. Käthchen und Penthesilea: W 5, Nr. 103. An Henriette Hendelschütz, Dresden, Spätherbst 1807, S. 358 u. Nr. 122. An Heinr. Joseph v. Collin, Dresden, 8. Dez. 1808, S. 380/81.
- S. 291. Käthchen sieht natürlich dem Grafen ins Gesicht, wie er dem Kinde: IV, 2: W 2, S. 282, Z. 22: „Sahst groß, mit schwarzem Aug', mich an?“ und II, 9: W 2, S. 233, Z. 17 f.: „die Augen bei seinem Anblick groß aufgemacht“. Hier liegt ja gerade der tiefe metaphysische Sinn! Weil die metaphysischen Grundlagen gefehlt haben, hat man diese Probe aufs Exempel verfehlt; auch Röbbeling. So noch: Pettsch, Robert: Das Käthchen von Heilbronn. Einige neue Beiträge zur Erklärung des Dramas. Germ.-rom. Monatschrift, Juli 1914, S. 389—405. Besonders S. 401. — Auch Witkop, 1922, sagt noch: „zumal er ja das Antlitz nicht gesehen!“ S. 166.
- S. 294. „Was in des Busens“ I, 2, W 2, S. 196, Z. 31; vgl. „Krug“: 9. Auftr., Vers 1258, S. 194 dieses Buches!
- S. 302. Der gekreuzigte Erlöser: vgl. S. 11! Geschichte seiner Seele: S. 3.
- S. 303. Narziß: siehe „Marionettentheater“ S. 542. Brocks S. 45.
- S. 305. Vgl. das „Marionettentheater“ S. 523 ff.
- S. 305. „Rosamund oder die Braut der Hölle“: Schillers sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe in 20 Bdn, hrsg. von Otto Guntter

und Georg Witkowski, Leipzig, Hesse u. Becker, o. J., 9. Bd, S. 316—328, bearbeitet von Witkowski. 1797 hatte Schiller eine Ballade „Don Juan“ entworfen. Bd 20, S. 513 f. Am 1. August 1800 schreibt Goethe an Schiller: „Wir haben lange auf eine Braut in Trauer gesonnen. Tieck in seinem poetischen Journal erinnert mich an ein altes Marionettensstück, das ich auch in meiner Jugend gesehen habe: die Höllebraut genannt. Es ist ein Gegenstück zu Faust oder vielmehr Don Juan.“ Hier liegen die Beziehungen des „Käthchen“ zum „Sindling“ (siehe S. 437!) zutage und die des „Sindlings“ zum „Don Juan“. Ich behalte mir vor in einer eigenen Studie darauf zurückzukommen.

S. 306. „Dem Schwane gleich“: vgl. „Marquise von O...“ W 3, S. 263 u. „Pentheilea“, 24. Auftr., Vers 2832.

S. 307. Zu der Erzählung Tiecks (Bülow, 1848) verhält sich Röbbeling noch ablehnend. S. 109 f. Petsch 1914 a. a. O. sieht in Kunigunde die Dämonische wie in R. Wagners Ortrud im „Lohengrin“. Mit den dämonischen Mächten im Bunde will Kunigunde das Käthchen „durch den Gesang einer Nixe in die Tiefe locken lassen“. Ich habe nun das Nixenmotiv aus Tasso, das Melusinenmotiv nach Henslers „Donauweibchen“ nachgewiesen. — Zum Zusammenhang mit Wagner vgl. S. 479: Adolf Wagners „über Mystizismus und Schwärmerei“. Fouqués Zeitschrift „Die Musen“. 1812, 2. Quartal, S. 31: über Jakob Böhmes „Morgenröte“ und Kleists „Käthchen“. Vgl. auch: Rogge: Jahrbuch 1922, S. 58 und Anm. S. 72.

S. 313. Das Wiener Volksstück: vgl. Enzinger 1922 und Menner-Benfen II, S. 151 ff.

S. 314. August 1811, Nr. 186: An Marie v. Kleist, nicht Henriette Hendelschütz! W 5, S. 430.

S. 316. nordisch-protestantisch und südlich-katholisch sind psychologische und historische, keine metaphysischen Begriffe.

S. 316. Karl Friedrich Hensler: „Das Donauweibchen“. Ein Volksmärchen. 1. Teil. 3 Aufzüge. Wien 1792 (2. Aufl. 1836). „Das Donauweibchen“. 2. Teil. 1798. Ein romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang in 3 Aufzügen, nach einer Sage der Vorzeit von K. Fr. H... Die Musik ist von Ferdinand Kauer, Musikdirektor.

S. 318. Julia Imperiali: vgl. S. 437.

S. 321. Züge aus der Heiligenlegende: vgl. Kappstein, Th.: Paulus und seine Schülerin Thekla. Das altchristliche Vorbild zu Kleists Käthchen. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung Nr. 48, 1905. — C. Fries: Quellenstudien zu Kleists „Käthchen“. Vossische Zeitung Nr. 14, 9. Januar 1912.

S. 322. Heiligenlitanei: vgl. S. 572!

S. 322. Mittelalter: vgl. Franzen, Johann J. A. A.: Romantische Erotik. I. Heinrich v. Kleist. — Neophilologus, Jg 7, Lfg 2, 1922, S. 94—108. Klein, Tim: Heinrich v. Kleists „Käthchen von Heilbronn“. — Münchner Neueste Nachrichten Nr. 254 vom 17. Sept. 1924. Besprechung einer Aufführung mit Musik von Hans Pfizner. — Dazu Herzog, Werke 3, 498.

Die Hermannsschlacht.

Die zahlreichen Artikel und Aufsätze über den Patrioten Kleist und seine Bedeutung für unsere Zeit sind verzeichnet im Jahrbuch 1921: S. 122—128 und 1922: S. 137—139.

Kühnemann, Eugen: Der Vaterlandsgedanke in den Dramen Schillers und Kleists. In: Vom Weltreich des deutschen Geistes. Reden u. Aufsätze von Eug. Kühnemann. München 1914. S. 407—420. Richter, Julius: Heinrich v. Kleist und das Werden des nationalen Gedankens. Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht. Juli—August 1914, S. 465—483. — Derselbe: Heinrich v. Kleist und wir. Konservative Monatschrift, Februar 1915. S. 341—346. — Fischer, Max: Heinrich v. Kleist, der Dichter des Preußentums. Stuttg. u. Berlin 1916. — Sprengel, Johann Georg: Das Staatsbewußtsein in der deutschen Dichtung seit Heinrich v. Kleist. Leipzig und Berlin 1918. (Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht. Erg. Heft 12.)

Roethe, Gustav: Deutsche Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts und ihre Politik. Ein vaterländischer Vortrag. Berlin 1919. (Staat, Recht u. Volk, H. 1.) — Zur „Hermannsschlacht“: Treitschke, 1870, S. 681 ff.; Isaac, 1885, S. 461 ff.; Kanka, 1906, S. 147; Petzsch, 1909, S. 545 f.

Niejahr, Joh.: Heinrich v. Kleists Prinz von Homburg und Hermannsschlacht. Vierteljahrschr. f. Literaturgeschichte, 6. Bd, 1893, S. 409—430.

Teller, Frida: „Neue Studien“ 1913: II. Klopstock und Kleist. Ein Beitrag zur Erklärung von Kleists neuer Dramenform. S. 611 ff. — Schneider 1915, S. 1—23. — Nachträglich: Hellmann, Hanna: Kleists „Hermannsschlacht“ und „Das erste Buch Samuelis“. — Zeitschr. f. Deutschkunde. Jg 38, H. 2, April 1924, S. 99—105.

S. 326. An Rühle: W 5, Nr. 83, S. 323, 3. 7.

S. 327. „Es wäre schrecklich ...“: Nr. 86. An Ulrike. Königsberg, 24. Okt. 1866. S. 330, 12.

„Daß übriges ...“: Nr. 91. An Ulrike. Châlons sur Marne, 23. April 1807. S. 338, 18.

S. 328. „Es ist widerwärtig“: Nr. 92. An Ulrike. Châlons sur Marne, 8. Juni 1807. S. 340, 16.

Code Napoléon: Nr. 101. An Ulrike. Dresden, 25. Okt. 1807. S. 354, 7. An Altenstein: Nr. 108. Dresden, 22. Dez. 1807. S. 366, 11.

„Mit meinem ...“: Nr. 87. An Ulrike. Königsberg, 6. Dez. 1806. S. 331, 3.

S. 329. Privatreligion (vgl. S. 559): „Elemente der Staatskunst“ I, S. 110.

S. 330. Vorlesungen: Napoleon S. 87.

S. 331. Sichte: „Der geschlossene Handelsstaat“, Tübingen, Cotta 1800. „Reden an die deutschen Krieger“: Werke VII, S. 509—512.

S. 332. Idee der Nation: vgl. Meinecke, Friedrich: Weltbürgertum und Nationalstaat. 2. Aufl. München u. Berlin 1911. 7. Kap.: Adam Müller in den Jahren 1808—1813. S. 121—154.

S. 333. Shakespeares Königsdramen: „Vermischte Schriften“ S. 64.

S. 334. Klopstock: Klopstock. Eine Rede von Ernst Bertram. Zeitwende. Jg 1, H. 1, Januar 1925, S. 11—18.

- S. 336. Edmund Burke: Betrachtungen über die französische Revolution, deutsch von Friedrich Genß, 1793.
- S. 342. Dahlmann: Bi, Nr. 101, S. 166. Dahlmann an Gervinus 1840: Herzog, Werke, Bd 3, S. 508.
- S. 344. Thusnelda: Bi, S. 166.
- S. 346. Das Reich Gottes auf Erden: Hier berührt sich die in Kleists „Hermannsschlacht“ und im Dichter selber verborgene Hbris mit der des „Michael Kohlhaas“!
- S. 347. Fiesko: Vergewaltigungsgedanke im „Findling“. S. 437.
- S. 349. Vision des Darus: vgl. Unger, 1922, S. 123 und Scherrer, Mar: Kampf und Krieg im deutschen Drama von Gottsched bis Kleist. (S. 325—379: Die Kriegsdramatik Heinrich v. Kleists.) Zürich 1919.
- S. 353. Die Verkündigung der Alraune: vgl. W 5, Nr. 55, An Zischokke, Thun, 1. Febr. 1802. Der Spruch an einem Hause in Thun: „Ich komme, ich weiß nicht von wo? Ich bin, ich weiß nicht, was? Ich fahre, ich weiß nicht, wohin? Mich wundert, daß ich so fröhlich bin.“ (S. 280, 25 ff.) — Dazu: Bolte, Johannes: Drei deutsche Hausprüche und ihr Ursprung. Zeitschr. des Vereins f. Volkskunde, Jg 28 (1918) S. 113—120.
- S. 354. Das Unsittliche des Dramas hat getadelt: Kaibel, Franz: Dichter und Patriotismus. Die Betrachtung eines Deutschen zum 300. Todestag eines Engländer. — Jahrbuch d. deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Jg 52, 1916, S. 36—63. S. 42—47: Die Hermannsschlacht.

Preußen und Österreich

- Körner, Josef: Heinrich v. Kleist und C. F. von dem Kneesebeck in Österreich. — Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Bd 38, H. 4, 1920, S. 631—636.
- Körner, Josef: Die Wiener „Friedensblätter“ 1814—1815, eine romanistische Zeitschrift. — Zeitschr. f. Bücherfreunde, Neue Folge, Jg 14, H. 4, Juli-August 1922, S. 90—98. — Derselbe: Kleine Beiträge zu Heinrich v. Kleist. — Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Jg 76, Bd 144, H. 3 u. 4, 1923, S. 170—175. Enthält: I. Phöbus. II. Prager Aufenthalt. III. Das letzte Lied.
- Auszüge aus den Geheimprotokollen der kaiserl. Kabinettskanzlei Wien finden sich bei: Müller, Adam, Ausgew. Abhandlungen. Hrsg. von Dr. Jakob Baga. Jena 1921. S. 199.
- S. 357. Geheimbünde: Über Kleists politische Betätigung in jener Zeit zitiert Rahmer 1903: Denkwürdigkeiten aus dem Leben des Generals der Infanterie v. Hüser, hrsg. von M. Qu. Mit einem Vorwort von Prof. Dr. Maurenbrecher, Berlin 1877, S. 106: „So bin ich zum Beispiel mehrmals bis Baruth geritten, um dort an den als Dichter bekannten Heinrich v. Kleist, der unser Gesinnungsgenosse war und in Dresden lebte, Briefe auf die Post zu bringen.“
- S. 358. „Wenn der Tag“: Deutsche Rundschau, Okt. 1914, S. 119.

- S. 361. „Nun zweifle“: W 5, Nr. 131, An Friedrich v. Pfuel? Stockerau, 25. Mai 1809, S. 388, 9.
 „Es war die schöne Zeit . . .“: W 5, Nr. 133, An Ulrike, Prag, 17. Juli 1809, S. 391, 13.
- S. 364. „Ich auch finde“: Nr. 129, An Collin, Dresden, 20. April 1809, S. 386, 16.
- S. 367. Taschenbuch: vgl. S. 283.
- S. 368. Zu Arnim und Brentano: Bi, Nr. 111, 112, 116.
- S. 371. Grillparzer: vgl. S. 427. — Bismarck: Litzmann, Berthold: Ernst von Wildenbruch. Bd 2: 1885—1909. Berlin 1916. S. 347: „Bismarck in einem Gespräch mit Wildenbruch nannte den Prinzen von Homburg ein schwächliches Stück, das nur wirken könnte, weil es den Großen Kurfürsten behandelt — denn der Prinz ist ein schwaches Rohr —, und fand den zerbrochenen Krug und das Käthchen besser.“ (Jahrbuch 1921, S. 119.) — Rogge: Jahrbuch 1922. Die Schicksale des Prinzen von Homburg S. 58—74.
- S. 372. Zu Jffland vgl. Bi, Nr. 114: Fr. v. Souqué an Varnhagen von Ense, 11. Okt. 1810. Der darin erwähnte Brief Kleists an Jffland vom 10. Aug. 1810 ist nun gefunden: Minde-Pouet, Ein neuer Kleist-Brief. — Berl. Tageblatt Nr. 1, 1. Jan. 1924.

Prinz Friedrich von Homburg

- Hebbel, Friedrich: (1835.) S. W. Bd IX, Homburg S. 39 ff. — Der selbe: Der Prinz von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin (1850). S. W. Bd XI, S. 223—235.
- Treitschke, 1870, S. 688 ff. — Erdmannsdörfer, B.: Zu Kleists Prinz von Homburg. Preussische Jahrbücher Bd 34 (1874), S. 205—210. — Varrentrapp, C.: Der Prinz von Homburg in Geschichte und Dichtung. Preussische Jahrbücher Bd 45 (1880), S. 335—358. — Isaac, 1885, S. 466 ff. — Schmidt, E.: 1886, S. 350—380. — Seiler, Friedrich: Die Behandlung der sittlichen Probleme in Schillers „Kampf mit dem Drachen“, Livius VIII, 7, Kleists Prinz von Homburg und Sophokles' Antigone. Schulprogramm, Eisenberg 1890. — Jungfer, Joh.: Der Prinz von Homburg. Nach archivalischen und anderen Quellen. Berlin 1890. — Gilow, Dr. Hermann: Die Grundgedanken in Heinrich v. Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“. Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Königsstädtischen Gymnasiums, Berlin 1893. — Niejahr, Joh.: Heinrich v. Kleists Prinz von Homburg und Hermannsschlacht. Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte. Bd 6, 1893, S. 409 ff. — Von der Pfordten: Werden und Wachsen des historischen Dramas. Heidelberg 1901. — Pniower, Otto: Heinrich v. Kleists Prinz von Homburg. Brandenburgia XII, Berlin 1904, S. 176—190. Wiederholt in „Dichtungen und Dichter“, Berlin 1912, S. 215—237. — Schulze, Berthold, 1904, 4. Stück: Zum Prinzen von Homburg. — Petsch, 1909, S. 546 ff. — Wagner, Kurt: Die Umstimmung des Kurfürsten in Kleists Prinz von Homburg. — Zeitschr. f. d. deutsch. Unterricht 1912, Jahrg. 26, S. 108—112. — Krieg, Luise, 1914, S. 647—648. — Heimann, Moritz: Zum „Prinzen

- von Homburg". Eine moralisch-dramaturgische Frage. Die Schaubühne, 1. Okt. 1914. S. 223—227. — Luther, Bernhard: Heinrich v. Kleists Patriotismus und Staatsidee. Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, Gesch. u. deutsche Literatur u. f. Pädagogik, Jahrg. 19, I. Abt., Bd 37, Sept. 1916, S. 518—538. — Fittbogen, Gottfried: Heinrich v. Kleists vaterländische Dichtung. Deutsche Rundschau 1917. Juli S. 87—101, August S. 223—246. — Lebede, Hans: Zu Kleists „Prinz von Homburg“. Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht Jahrg. 31, H. 7/8, Juli-August 1917, S. 384—386. — Edelmann, Ernst: Das sittliche Gesetz in Kleists „Prinz von Homburg“. Zeitschr. f. Deutschkunde, Jahrg. 34, H. 7, 1920, S. 471—475. — Luther, Bernhard: Kleists „Prinz von Homburg“. — Zeitschr. f. Deutschkunde, Jahrg. 35, H. 5, Juli 1921, S. 316—317. (Lehnt Edelmanns Standpunkt ab.) — Edelmann, Ernst: Zu Kleists Drama „Prinz Friedrich von Homburg“. Zeitschr. f. Deutschkunde, Jahrg. 35, H. 8, Dez. 1921, S. 538. (Verteidigung seines Standpunktes gegen Luther.) — Gilow, Hermann: Heinrich von Kleists Prinz Friedrich von Homburg 1821—1921. Ein geschichtlich-kritischer Rückblick. Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 1921 (erschienen [Dez.] 1922), S. 22—50. Gilow, dessen erste Studie (1893) den Kern der Homburgdichtung am besten getroffen hatte, hat hier auf Fittbogen (1917) hingewiesen (S. 44). Erst mit der Eröffnung der religiösen und metaphysischen Hintergründe bekommt das Ganze eine völlige neue Ansicht, und die Hegelsche Ästhetik des Tragischen, die auch Gilow und Fittbogen bestimmte, wird überwunden durch die Öffnung des Transzendenten. Gilow fühlte sich noch als wackern „Kulturkämpfer“ (S. 38). — Farinelli, Arturo: Heinrich von Kleist's „Der Prinz von Homburg“. — The Journal of English and Germanic Philology, Vol. XXI, Nr. 4, Oct. 1922, P. 621—644.
- S. 373. Zu Adam Müller vgl.: Luther, Bernhard: Kleists „Prinz von Homburg“ und Adam Müllers „Elemente der Staatskunst“. — Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht, März 1916, S. 171—183. Ich habe Luthers Schriften erst nach meiner Darstellung Müllers und der Analyse zu „Homburg“ kennengelernt. Luther ist am Wesentlichen vorbeigegangen, so auch an der Kabinettsorder.
- S. 376. Es handelt sich hier darum den Gegensatz Friedrichs des Großen zum Großen Kurfürsten, wie Müller ihn zeichnete, herauszuheben.
- S. 378. Quellenwerke zur Schlacht bei Sehrbellin: vgl. Hoffmann, Paul: Studien zur vergl. Literaturgesch. 7 (1907) S. 377 ff.; dazu: Meyer-Benfey II, S. 579 Anm. 2 u. 3. Zum Stoff weist Witkop, 1922, S. 227, noch auf eine Erzählung im Offizierlesebuch von 1793 hin; als Quelle kommen außer Friedrichs Memoiren die des Frhrn. K. G. v. Pöllnitz in Betracht, die wohl auf Friedrich zurückgehen, die Fabel aber noch schärfer im Sinne Kleists zuspitzen.
- S. 378. Zu Livius: Niejahr, Joh.: Ein Livianisches Motiv in Kleists „Prinz von Homburg“. Euphorion Bd 4, 1897, S. 61—66.
- S. 378. Montferrat: Vgl. den Namen „Marquis von Montferrat“ im „Sindling“ (S. 437)!
- S. 379. Karl von François: Loewenberg, Jakob: Zu Kleists „Prinz von Homburg“. — Das literarische Echo, 1. März 1923, Sp. 660—661.

- S. 379. Friedrich Wilhelm nach dem Urteil Napoleons: vgl. Klein, Tim: Die Befreiung 1813, 1814, 1815. Ebenhausen bei München, 1913, S. 77.
Graf Goetzen: Kroes, H. W. J.: Zu Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“. — Berichten en Mededelingen van de „Vereniging van Leraren in Levende Talen“. Sept. 1923, Nr. 32, S. 2—4.
- S. 380. „vom religiösen Charakter der griechischen Bühne“: vgl. S. 272.
- S. 383. Egmont als Freigeist: davon zu trennen das Recht des niederländischen Volkes auf Freiheit. Vgl. zum Folgenden Anm. zu S. 412!
- Orest als Freigeist: es handelt sich hier darum diesen Zug hervorzuheben. Vgl. S. 242. — Zu „Tasso“ vgl. S. 94. Nachträglich: Daffis, Hans: Goethes „Tasso“ und Kleists „Prinz von Homburg“. — Das deutsche Drama. 1. März 1919. S. 78—84.
- S. 384. Zu Werther und Tasso vgl. Anm. zu S. 93.
- S. 385. Hebbel: 1850. Siehe oben!
- S. 391. „O Cäsar Divus“: „Piccolomini“ IV, 4: Buttler: „Nichts ist zu hoch, wonach der Starke nicht — Befugnis hat, die Leiter anzusetzen.“
- S. 394. „Die Fessel folgt . . .“: Diese Stelle werde ich noch in einer eigenen Studie behandeln.
- S. 401. „Freien Tod“: heißt hier freiwillig, nicht selbstherrlich!
- S. 406. Mit ganz unzulänglichen Mitteln hat, wie ich nachträglich sehe, das Formproblem zu lösen versucht: Felner, Karl v.: Die dramatischen Kategorien. — Das deutsche Drama, 1. Okt. 1918, S. 289—304. Von Überwindung der Tragik, sittlicher Verwerfung des Tragischen kann keine Rede sein. Gegen ihn: Bab, Julius: Kategorien des Dramas? — Das deutsche Drama, 1. Jan. 1919, S. 1—8. Sieht richtig die „Wesenseinheit von Tragödie und Komödie“. (Jahrbuch 1921, S. 150—151.)
- S. 408. „eine erbärmliche Komödie“: so hat es schließlich Paul Ernst angesehen. 1918, S. 297—315: Der Prinz von Homburg.
- S. 409. Handschuhgeschichte: „Piccolomini“ III, 3 will Mag die Handschuhe Theklas ergreifen!
- S. 410. Licht im „Kruge“: S. 184.
- S. 412. Orest in Goethes „Iphigenie“: III, 2 die Orkusvision. Die „schwarzen Schatten“ sind die Verkörperung der Schwermut, der Hypochondrie des Ungläubigen. Für Orest betet Iphigenie, für Homburg handelt der Kurfürst. Orest bleibt passiv, Homburg aber muß sich selber klar entscheiden: das Willensmoment ist ausschlaggebend: „Mich selber ruft er zur Entscheidung auf!“ IV, 4, Vers 1342. Vgl. S. 383.
- S. 416. „Penthesilea“: S. 256. Der auf dem Schimmel gegen die Schweden anreitende Kurfürst wird mit einem „kühnen Schwimmer“ (Vers 651) verglichen. Das Bild ist aus Goethes „Götz“ genommen (III, 13): „Schwimm, braver Schwimmer.“
- S. 417. Vom „Unfug, den der Mond treibt“, spricht Hebbel. Trennung der Traumzenen: daraus hat Niejahr, ähnlich wie bei „Penthesilea“, einen früheren Entwurf konstruieren zu müssen geglaubt. Niejahr, Joh.: Vierteljahrschrift f. Literaturgesch. Bd 6, S. 409—421.
- S. 418. Auf Zacharias Werner weist, wie ich nachträglich sehe, außer

- Fischer, Euphorion 16 (1909) S. 415, auch hin: Kluckhohn, Paul: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Halle a. d. S. 1922. S. 611 f.
- S. 420. Zu Renaissance und Barock vgl. jetzt: Tscharz, Herbert: Deutsche Barockdichtung. Renaissance. Barock. Rokoko. Leipzig 1924.
- S. 420. Zu „Maß für Maß“: Hellmann, Hanna: Kleists „Prinz von Homburg“ und Shakespeares „Maß für Maß“. — Germ.-rom. Monatschrift, Jahrg. 11, H. 9/10, Sept.-Okt. 1923. S. 288—296.
- S. 421. Zum Somnambulismus vgl.: Lechner, 1911, S. 55—59. — Wukadinović, Euphorion 8, S. 778, weist auf Reils Rhapsodien hin. Der selbe: 1904, S. 186—190. — Carré, Jean Marie: Der Somnambulismus in Kleists „Prinz von Homburg“. Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht, Jahrg. 25, S. 513—519. — Auf den Unterschied der scheinbaren Verantwortungslosigkeit Homburgs als Nachtwandler und den seiner vollen Verantwortung im Augenblick der Schuld hat, wie ich nachträglich sehe, richtig hingewiesen: Augstein, 1917, S. 38—39. (Siehe Jahrbuch 1921, S. 130!)
- S. 423. Schiller: „Über Egmont, ein Trauerspiel von Goethe. Vgl. S. 227. — Über die Quellen zum „Homburg“, besonders aber über „Iphigenie in Aulis“ als Vorbild für „Homburg“ handelt ausführlich Duschinskij, W.: „Über die Quellen von Kleists Prinz von Homburg“. — Zeitschr. f. österr. Gymnasien Jahrg. 52, H. 3, 1901, S. 197—218. Wiederholt hat den Vergleich, offenbar ohne Duschinskis Aufsatz zu kennen: Bucherer, Fritz: Ein antikes Motiv in Kleists Prinz Friedrich von Homburg. — Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, Gesch. u. deutsche Literatur u. f. Pädagogik, Jahrg. 18, I. Abt., Bd 35, H. 7, 1915, S. 477—480.
- S. 427. Goethes Gespräche mit Eckermann: Montag, 6. Juni 1831. Der Sperrdruck ist von mir veranlaßt. Grillparzer in einem Gespräch am 20. Nov. 1842. Foglar: Grillparzers Ansichten über Literatur, Bühne und Leben. Wien 1872, S. 17. Vgl. Herzog, Werke, Bd 3, S. 513. Hier auch die Mitteilung Hugo Wolfs an Grohe über seine Skizze zu einer Musik zum „Homburg“. Vgl. darüber: Sternfeld, Richard: Zu Herbert Eulenburgs Reisebericht. — Unterhaltungsbeilage der Täglichen Rundschau, Nr. 83, 22. April 1919.
- S. 429. Schiller gegen Voltaires „Pucelle d'Orléans“: „Das Mädchen von Orleans“. — Zu Calderon und Goethe vgl. Dögele, Dr. Albert: Der Pessimismus und das Tragische in Kunst und Leben. 2. Aufl. Freiburg i. B. 1910. S. 222 ff.

Die Novellen

- Günther, K.: Die Entwicklung der novellistischen Kompositionstechnik Kleists bis zur Meisterschaft. Dissertation. Leipzig 1911.
- Davids, Hermann: Die novellistische Kunst Heinrichs von Kleist. Bonner Forschungen, Neue Folge, Bd 5. Berlin 1913.
- Gassen, Dr. Kurt: Die Chronologie der Novellen Heinrich von Kleists. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Bd 55, Weimar 1920. — Der selbe, Heinrich von Kleists epische Kunst. Jahrbuch 1921, S. 61—63.

Stranik, Ermin: Heinrich von Kleist und seine Novellen. Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 1922, S. 102—110.

Ich bemerke ausdrücklich, daß ich der Chronologisierungsmethode Gassens große Bedenken entgegengebracht habe. Um so erfreulicher war für mich die Übereinstimmung der Ergebnisse. Wo Gassen verlag, also besonders vor 1806, habe ich Entscheidendes gefunden. Ich behalte mir vor in eigenen Studien auf Einzelheiten einzugehen.

S. 434. Rupert: IV, 4, Vers 2229. — Gueliso sieht das Kainsmal auf seiner Stirne.

S. 434. Zum „Sindling“: Günther, K.: Der „Sindling“ — die früheste der Kleistschen Erzählungen. Euphorion, 8. Ergänzungsheft, 1909.

S. 436. Zur Vertauschung des Namens und der Tilgung von Buchstaben vgl. Kleists Anekdoten: „Der Griffel Gottes“. W 4, S. 196. Zum Schluß des „Sindlings“ paßt die „Kapuziner-Anekdote“, W 4, S. 197. Eine eigentümliche Verbindung mit dem „Werther“ deutet an: „Der neuere (glücklichere) Werther“ (W 4, 158—160) im 5. Abendblatt v. 7. Jan. 1811.

S. 437. Zu Kaviara Tartini vgl. Schillers „Rosamund“ S. 305 u. Anm. dazu! Ob Kleist bei dem Namen Donna Constanza an Mozarts Gattin gedacht hat, bleibe dahingestellt. Zu Siesko und Julia Imperiali vgl. S. 318. Zu Siesko I, 10 auch S. 347.

S. 437. Es ist möglich, daß der „Marquis von Montferrat“ durch die Vorgeschichte zu „Homburg“ zu seinem Namen kam. Vgl. S. 378.

S. 438. Zum Bilde von Douet vgl. W 5, Nr. 93, An Marie v. Kleist, Châlons sur Marne, Juni 1807, S. 342, 20 ff. Reproduziert bei Sernaes, 1902, S. 85.

S. 439. Zum „Erdbeben in Chili“: Kant über das Erdbeben von Lissabon: Sämtliche Werke, Ausgabe der Berliner Akademie, I, 417 ff.

S. 440. „Moralische Erzählungen“: W 5, Nr. 150. An Georg Andreas Reimer. Berlin, Ende August 1810, S. 402, 4.

Motiv des Erbfolgestreits: vgl. S. 105 und Anm. dazu!

S. 440. Sischokke erzählt: Bi, Nr. 26, S. 73. — Taischenbuch: vgl. S. 283.

S. 441. Johann vor Agnes S. 110. — Das Kloster: Motiv aus Tiecks „Schicksal“. Werke XIV, S. 11 ff. Auch hier wird das Mädchen in ein Kloster gesteckt um sie den Wünschen des Vaters gefügig zu machen, der ihre Liebe zu Anton nicht duldet und sie einem Freunde geben will. Anton will in der Nacht über die Klostermauern steigen und sie zu seinem Weibe machen: „In dir schlummert dann ein Pfand, das sie bald wider ihren Willen zwingen wird, sich zu vergleichen und uns Sohn und Tochter zu nennen.“ Auch hier der chronologische Zusammenhang mit „Schroffenstein“ gegeben! Vgl. S. 103 u. Anm. dazu.

S. 442. Der Satz Kants: in der oben genannten Abhandlung S. 460. — Zum Brief vom 15. August 1801 vgl. S. 65.

S. 443. Formen und Zeremonien der Religion: vgl. S. 39 u. Anm. dazu.

S. 444. Die Liebesnacht im Klostergarten der Karmeliterinnen, die Geburt des Kindes beim Beginn der feierlichen Prozession am Fronleichnamsfeste: das Gegenstück zum Fronleichnamsfeste in der „Heiligen Cäcilie“!

S. 444. Schilderung des Paradieses: Davids weist S. 15 auf die Ähnlichkeit

- der Liebeszene im hameau de Chantilly in Paris hin: W 5, Nr. 48. An Luise v. Zenge, Paris, 16. Aug. 1801, S. 257, 23 ff.
- S. 445. „Penthesilea“: vgl. S. 252. — Plätze an den Fenstern: W 3, 296, 13; vgl. „Homburg“ III, 5, Vers 987.
- S. 447. „Joseph stürzte sich . . .“: auch Friedrich und Littgarde in der „Verlobung“ sind so geschützt; vgl. S. 475.
- S. 447. „Entzauberung“ Wielands: vgl. S. 283. Der Vorsehungsgedanke kündigt sich im „Erdbeben“ noch verhüllt an: in der jugendlichen Willkür des Dichters selbst. Das Verhältnis: „Erdbeben“, „Entzauberung“, „Käthchen“ ist noch näher zu untersuchen.
- S. 449. Zur „Marquise von O . . .“: vgl. „Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug“ (W 4, S. 150—153). Literatur: Werner, Richard Maria: Kleists Novelle „Die Marquise von O . . .“, Vierteljahrschrift f. Literaturgeschichte, 3, 1890, S. 483 ff. — Minor, 1894, S. 582—583. — Schmidt, Erich, 1886, S. 357. — Lechner, 1911, S. 49—55. — Weitere Literatur, besonders zur Motiv- und Quellenfrage, vgl. Jahrbuch 1921 S. 158—159 und 1922 S. 153.
- S. 453. Thinka, der Schwan: vgl. „Penthesilea“, 24. Auftr., Vers 2832 und „Käthchen“, IV, 6, W 2, S. 287, 6.
- S. 454. Rousseaus „Neue Heloise“ 3. Abt. 18. Brief.
- S. 455. Der freie Wille: auf die Ähnlichkeit notwendiger Anerkennung der metaphysischen Freiheit des Menschen im Weibe bei Ibsen: „Die Frau vom Meere“ weist hin: Stranik, Erwin: Kleist und Ibsen. — Neues Wiener Journal Nr. 9834, 23. März 1921. — Vgl. Woerner, Roman: Henrik Ibsen, 2 Bde, 3. Aufl., München 1923. Darin besonders Bd 2, S. 66 und 210/11.
- S. 457. Zur „Verlobung in St. Domingo“: Günther, K.: Die Konzeption von Kleists „Verlobung in St. Domingo“. Eine literarische Analyse. Euphorion Bd 17, 1910, S. 88 ff.
- Kleist mochte die Schärfe des Vorwurfs seiner Dichtung auch gegen den Geist der christlichen Mission empfinden, die ja in der Kulturtätigkeit der Europäer miteinbegriffen war; vielleicht hat man ihm auch persönlich Einwände gemacht: wie eine Milderung und Einschränkung seiner Dichtung klingt der Aufsatz: „Über den Zustand der Schwarzen in Amerika“, im 10.—12. Abendblatt vom 12.—15. Jan. 1911. (W 4, S. 172—176.)
- S. 458. „Mulattin“ und „Mestize“: Kleist hält sich nicht genau an völkerekundliche Bezeichnungen.
- S. 459—460. „aus einem vergifteten Becher trinken“: vgl. „Familie Schrockenstein“, S. 111 und 122 oben! Das könnte auf eine frühe Konzeption deuten. Aber einzelne Motive sind nicht entscheidend.
- S. 464—465. „Betrachtungen usw.“: vgl. S. 535.
- S. 466. „ungefähr ein Jahr vor seinem Tode“: auch hier sind noch Einzelheiten zu erörtern.
- Hahne, Otto: Die Entstehung von Kleists „Verlobung in St. Domingo“ — Euphorion Bd 23, H. 2, 1921, S. 233—255 — will die Quelle gefunden haben in Johann Friedrich Ernst Albrechts „Szenen der Liebe aus Amerikas heißen Zonen“ 1810.

- S. 468. Adam Müller an Genz: vgl. Bi. Nr. 83, S. 142. Siehe oben S. 273 u. Anm. dazu. — Cervantes als Quelle zum „Zweikampf“ hat gefunden: Schneider, Hermann, 1915: „Kleist und Cervantes“ S. 98—116. „Der Zweikampf“ S. 117—130.
Kleist selbst erwähnt den „Persiles“ im Briefe an Reimer, W 5, Nr. 150, Berlin, Ende August 1810.
- S. 469. „Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs“: nach der Bearbeitung einer Stelle aus Groissards Chronik (Buchons Ausgabe von 1826: Bd 19, S. 276) von C. Baedeker in den Hamburger „Gemeinnützigen Unterhaltungsblättern“, Nr. 16, April 1810. Vgl. „Kämpfe“, S. 536 ff.
Kleist hat ferner Züge genommen aus: „Sonderbarer Rechtsfall in England“. (W 4, S. 168—169; vgl. W 4, 266 Anm.!)
- S. 470. Das Motiv der nächtlichen Täuschung im Garten findet sich auch bei Wieland: „Ein Pulver wider die Schlaflosigkeit usw.“; vgl. S. 440.
- S. 474. „Viel Lärm um nichts“: vgl. Schneider, 1915, S. 127 f.
- S. 475. Tassos „Befreites Jerusalem“: vgl. Weiffenfels, Richard: Vergleichende Studien zu Heinrich v. Kleist. Zeitschr. f. vergl. Literaturgeschichte I, 1887, S. 292.
- S. 475. „Jedes Haar...“: vgl. „Erdbeben“ S. 447.
- S. 477. Zum „Bettelweib von Locarno“: „der Hund“, vgl. Lechner, 1911: Zitiert Schuberts „Symbolik“ (3. Aufl. 1840) S. 189 f. u. „Ansichten“ (1850) S. 225 f.: „das Wesentliche der sich zeigenden Beeinflussung ist Schuberts Theorie, daß die Tiere ein weit feineres Gefühl den Gebilden und Gestalten der höheren Welt gegenüber besitzen als die Menschen; daß ihnen schon im Wachen merklich wird, was sich dem Menschen erst im Traume kund tut (S. 73—74).
- S. 477. Zum Volksmärchenmotiv, Hoffmann und Grillparzer vgl. W 3, S. 438—439 Anm.
- S. 479. Adolf Wagner: vgl. Anm. zu S. 307; Richard Wagner vgl. W. Herzog, 1911, S. 564.
- S. 480. Vom „Bekehrungswunder“ spricht Gassen; zur „Symbolik“ Schuberts vgl. S. 280.
- S. 481. „Gronleichnamsfest“: vgl. „Erdbeben“, Anm. zu S. 444.
- S. 482. Brief an Wilhelmine: W 5, Nr. 23, S. 147, 13 ff., Jean Pauls Natur-schilderungen nachahmend. Vgl. W 3, 387, 19 ff. u. Kohlhaas, W 3, 171, 1 ff.
Kleist spielt wohl auf das Säkularisationseдикт Hardenbergs vom 30. Okt. 1810 an (vgl. S. 560), enthält sich aber jeder tendenziösen Äußerung. Vgl. W 3, S. 440 Anm. zu S. 380.
Zur „Heiligen Cäcilie“ vgl. noch: Mugg, Franz: Kleist und seine „Heilige Cäcilie“ in unserer Zeit. — Der Tag, Nr. 262, 13. Nov. 1921.

M i c h a e l K o h l h a a s

- Hebbel (1835) S. 58. — Burkhardt, C. A. H.: Der historische Hans Kohlhaas und Heinrich v. Kleists Michael Kohlhaas. Leipzig, 1864. — Treitschke, 1870, S. 576—577. — Jhering, Rudolf v.: Der Kampf ums Recht. Wien

1872. 8. Aufl. 1886, S. 19 f. — Gaudig, Hugo: Wegweiser durch die klassischen Schuldramen, 4. Abt., 2. Aufl. 1905, S. 189—230. — Pniower, Otto: Heinrich v. Kleists Michael Kohlhaas. Brandenburgia, Dezember 1901. Aufgenommen in „Dichtungen und Dichter“, Berlin 1912. — Menner-Benfen, Heinrich: Die innere Geschichte des Michael Kohlhaas. Euphorion Bd 15, 1908, S. 99—140. Grundlegende Analyse nach dem Vorgange Gaudigs. — Fischer, Ottokar: 1908, S. 502, 1909, S. 769. — Petzsch, 1909, S. 547. — Schlösser, Rudolf: Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen von Hans Liehmann Nr. 116. Bonn 1913: Texte der Quellen. — Pniower, Otto: Kohlhaasenbrück und Heinrich v. Kleist. Vortrag in der Gesellschaft für deutsche Literatur zu Berlin am 20. Dez. 1916. Brandenburgia, Oktober-Dezember 1916. S. 107—111. — Wächter, Karl: Kleists Michael Kohlhaas, ein Beitrag zu seiner Entstehungsgeschichte. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Bd 52. Weimar 1918. — Gröfman, Adolf v.: Kleists Kohlhaas und das Recht. Frankfurter Zeitung Nr. 293, 1. Morgenblatt, 18. April 1924.
- S. 483. Peter Haffitz: 1731 gedruckt im III. Teile von Schöttgen und Krenzigs „Diplomatischer und curieuser Nachlese der Historie von Obersachsen“. Nachdem E. T. A. Hoffmann in den „Serapionsbrüdern“, 3. Teil (Ausgabe der Werke von Griesebach, Bd 8, S. 23) darauf hingewiesen hatte, griff Emil Kuh in Kolatscheks „Stimmen der Zeit“ 1861, Nr. 31, S. 161 ff. den Fund wieder auf und fügte hinzu als weitere Quellen: Nikolaus Leutingers um 1600 entstandene „Commentarii de Marchia“ u. Menzens „Stambuch und kurze Erzählung vom Ursprung und Hehrkamen der Chur und Fürstlichen Häuser Sachsen/Brandenburg“. (Vgl. Wächter, S. 8.)
- S. 499. Amtmannsgeschichte und Opfertod Lisbeths: zuerst von Wächter gefunden. Von Menner-Benfen in seiner Kritik der Wächterschen Schrift als möglich hingenommen: Deutsche Literaturzeitung Nr. 1, 7. Jan. 1922, Sp. 12—16.
- S. 499. Greuel auf der Tronkenburg: fallen aus dem Ganzen heraus. Kleists Phantasie hat sich hier ins Maßlose verstiegen.
- S. 500. „Kohlhaas“ und „Göz“ vergleicht eingehend Wächter, S. 20—25.
- S. 506. Auf das Nichtzusammengehen der Gestalt der hassenden Zigeunerin und des Trödelweibs macht Wächter aufmerksam.
- S. 506. Donna Elisabeth im „Erdbeben“: S. 447. Zur Herzogin von Friedland besonders „Piccolomini“ II, 2.
- S. 507. Toni die wiederverkörperte Mariane: hier ist die geheimnisvolle metaphysische Beziehung in den ersten Zügen angedeutet.
- S. 507. Die lebende Lisbeth: Wächter sagt (S. 75) nach dem Satz W 3, S. 240, 3. 22—34 gehe „die Figur Trödelweib-Zigeunerin mit einem Schlage in die Figur der (verkleideten und merkwürdig gealterten) Lisbeth über“. Auch von Menner-Benfen (s. oben 1922) anerkannt. Der Hund Argos in den Odyssee, 17. Gesang, Vers 291 ff.
- S. 508. „Geh an den Main...“ „Homburg“ III, 5, Vers 1045.
- S. 509. Hobbes: vgl. „Penthesilea“, S. 222.
- S. 515. Mordatmosphäre aus der „Familie Schrottenstein“, vgl. S. 114.

Über das Marionettentheater

Hellmann, Hanna: Heinrich v. Kleist. Das Problem seines Lebens und seiner Dichtung. Dissertation Heidelberg 1908. Kritik dazu von Fischer, Ottokar: Euphoriion 16 (1909) S. 200—202. Derselbe: „Mimische Studien“, Euphoriion 16 (1909) S. 747 ff.: „Kleists Spiegelanekdote“. — Hellmann, 1911. Die Ausgestaltung der Dissertation. — Wust, Peter: Vom Wesen der historischen Entwicklung. Hochland, Jg 20, April 1923, S. 29 ff.

Im „Marionettentheater“ hat Kleist endlich ausgesprochen, was ihn vom Erwachen zu seiner Berufung an gequält hatte. Vgl. S. 44: Das Äußere, das in der Seele gegründet sein muß; am 22. Januar 1801 an Wilhelmine v. Tenge. Hier die eigentliche Tiefe seines Konfliktes mit der „sogenannten neueren Kantischen Philosophie“ angedeutet. Unterscheidung wahren Lebens vom Scheine der Welt. Das religiöse Ringen will zur Form: An Karoline v. Schlieben, Paris, 18. Juli 1801. W 5, Nr. 45, S. 233, 28 ff. Daraus ist Kleists Konflikt mit Rousseau entstanden, in dem der Keim zum „Marionettentheater“ liegt: W 5, Nr. 47. An Wilhelmine. Paris, 15. Aug. 1801, S. 248, 12: „Und doch — gesetzt, Rousseau hätte in der Beantwortung der Frage, ob die Wissenschaften den Menschen glücklicher gemacht haben, recht, wenn er sie mit nein beantwortet, welche seltsamen Widersprüche würden aus dieser Wahrheit folgen! Denn es müßten viele Jahrtausende vergehen, ehe so viele Kenntnisse gesammelt werden könnten, wie nöthig waren, einzusehen, daß man keine haben mußte. Nun also müßte man alle Kenntnisse vergessen, den Fehler wieder gutmachen; und somit fienge das Elend wieder von vorn an. Denn der Mensch hat ein unwidersprechliches Bedürfnis, sich aufzuklären. Ohne Aufklärung ist er nicht viel mehr als ein Thier.“ So kamen seine Zweifel an der doppelten Kausalität, dem Zwiespalt zwischen Wissen und Handeln (vgl. S. 62 ff.), und daraus seine religiösen Zweifel und Kämpfe mit seinen Klagen im gleichen Briefe S. 249, 2 ff. Vgl. dazu S. 65 f.

S. 517. Zu Rousseau und dem deutschen Idealismus: Fester 1890. Siehe zum Folgenden überhaupt: S. 73 ff. „Der naive und sentimentalische Dichter.“

S. 518. Fischer 1909 führt außerdem an S. 764 Kants „Anthropologie“ § 4.

S. 520. Lehre der christlichen Kirche vom Urstande des Menschen: vgl. Möhler, Dr. J. A.: Symbolik oder Darstellung der dogmatischen Gegensätze der Katholiken und Protestanten nach ihren öffentlichen Bekenntnisschriften. 10. Aufl., hrsg. von Dr. Franz Xaver Kiefl, Regensburg 1921. Besonders S. 33.

S. 521. „doppelte Kausalität“: vgl. S. 62 ff. u. 206: Sichtiges Stellung zu ihr.

S. 522. „die drei berühmten Sophisten“: Artur Schopenhauers sämtliche Werke in sechs Bänden, hrsg. von Eduard Grisebach, Leipzig, Reclam. Bd I: Die Welt als Wille und Vorstellung, erster Band, Vorrede zur zweiten Auflage, S. 19.

S. 522. „Zustand vollendeter Sündhaftigkeit“: Sichte in den „Grundzügen des gegenwärtigen Zeitalters“, und Schiller in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (1795).

S. 523. Zu „Anmut und Würde“: vgl. S. 304 u. 305.

S. 525. Wieland in den „Sympathien“: vgl. S. 284 f.

- S. 527. „Das Naive der Gesinnung“: der Sperrdruck ist von mir veranlaßt.
- S. 532. „Brief eines Malers an seinen Sohn“: vgl. W 4, S. 263 Anm. Ist unmittelbar „gegen den Kunstbetrieb der Berliner Akademie, wie er auf der großen Kunstausstellung von 1810 sichtbar wurde“, gerichtet, besonders gegen Weitschs Madonnenbild. Kleist hat aber in die Metaphysik, in den Mangel der Zeit hinabgeblickt.
- S. 532. Rühle: W 5, Nr. 85, 31. Aug. 1806, S. 328, 4 ff.
- S. 533. „Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler“: soll nach Steig, W 4, S. 263 ebenfalls gegen den Berliner Kunstbetrieb gerichtet sein. Vgl. dazu: Adam Müller, „Elemente“ I, S. 25: „das recht Große läßt sich nicht nachahmen; man kann nur, von seinem Geiste erfüllt, wieder Großes, und ganz verschiedenartiges Großes, tun.“ Ferner: „Von der Idee der Schönheit“ S. 161. „Über Friedrich II.“ S. 12.
- S. 533. „Brief eines Dichters an einen anderen“: nach Meyer-Benfes, Kleists Leben und Werke, 1911, S. 362, gegen die Romantiker gerichtet. Schiller: „Wenn der Schulverstand . . .“ in „Naive und sentimentalische Dichtung“.
- Hierher gehört auch, was Kleist mit Rousseau gegen die Romane sagt: W 5, Nr. 49, An Wilhelmine. Paris, 10. Okt. 1801, S. 262, 25 f. u. W 4, S. 71, 6 f. Vgl. S. 13.
- S. 534. „In der Kunst . . .“: An H. J. v. Collin, Dresden, 14. Febr. 1808.
- S. 535. Zu „Von der Überlegung“, „Betrachtungen über den Weltlauf“ vgl. das oben Gesagte und S. 64 ff.; Brief an Wilhelmine vom 15. Aug. 1801. Auch S. 464—465.
- S. 539. „affektierte Anmut“: vgl. die Gestalt der Kunigunde im „Käthchen“ und was Schiller über die „theatralische Grazie“ sagt: S. 304. Dazu die Anmerkung Schillers in „Anmut und Würde“: „Der Tanzmeister kommt der wahren Anmut unstreitig zu Hilfe, indem er dem Willen die Herrschaft über seine Werkzeuge verschafft, und die Hindernisse hinwegräumt, welche die Masse und Schwerkraft dem Spiel der lebendigen Kräfte entgegen setzen.“ Hier knüpft Kleist an mit seinen Gedanken über die Schwerkraft.
- S. 540. „die beiden Enden der ringförmigen Welt“: vgl. Schillers „Fiesko“ I, 12: „längs der Ewigkeit, . . . wo die zwei Enden ihres Rings ineinandergreifen.“
- S. 542. „Narziß“: vgl. S. 303 Wieland; Narziß und Echo bei Schubert, S. 280. — Fischer, 1909, S. 759 f. führt zwei Sagen im alten Griechenland an: die vom schönhaarigen Eutelidas und die vom Narkissos in Ovids „Metamorphosen“ III, 351. Voßsche Übersetzung I, Berlin 1798, S. 169. Auch hier ist der Jüngling 16 Jahre alt.
- S. 542. „Würzburger Juliushospital“: vgl. S. 33.
- Goethes „Briefe aus der Schweiz“: Schluß der 1. Abt. An Ernst von Pfuel: W 5, Nr. 80. Berlin, 7. Jan. 1805. S. 316, 8. Hier auch der „Guiskard“ und „Penthesilea“-Geist! Daß für Pfuel die Tragödie Penthesileas gedichtet war: vgl. S. 271.
- S. 543. Das Bild vom fectenden Bären: ganz anders verwendet von Tieck in „Die gelehrte Gesellschaft“. Erzählung 1796, Werke XV,

- S. 234: „Ich schilderte die Menschheit wie einen Bär, den das Schicksal an einer Kette führe und Künste machen lasse.“ Auch hier ist wie im „William Lovell“ das Bild vom Marionettentheater im Sinne jener Schicksalsdichter verwendet, die Kleist einst angeekelt hatten. Der Weg von der „Familie Schrockenstein“ an ist beendet, das Zeitproblem gelöst.
- S. 545. Im „realen Heilsweg“ tritt der Glaube des Volkes in Gegensatz zur freigeistigen Selbstherrlichkeit der „Führer“.
- S. 546. Das Genie als Opfer seiner Zeit: der Gedanke auch bei Strich, 1922, betont im Hinblick auf Kleist und Hölderlin. Hier nun der metaphysische und historische Grund!
- S. 547. „poetische Gerechtigkeit“: Schopenhauer, W. a. W. u. D., 1. Bd (siehe oben!) S. 335.
Nietzsche über Kleist, Kant und Schopenhauer: Werke, Bd I, S. 408 ff.
- S. 549. „Schelling“: Antiquissimi de prima malorum humanorum origine philosophematis genes. III explicandi tentamen criticum et philosophicum. Tübingen 1792. Werke I, 1, S. 1—40.
- S. 549. Die Romantik: vgl. Stefanskij, 1923, S. 34 diesen Punkt berührend, zitiert Joseph Freiherr von Eichendorff: „Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland“. Leipzig 1847, S. 31.
- S. 550. Vom Werther zu Faust: vgl. S. 93 f.; der „pathologische Zustand“ lebte und wirkte trotzdem weiter in ihm! Deshalb sagt er am 1. Dez. 1831 zu Eckermann: „Da ich aber immer noch einen Rest jener Leidenschaft im Herzen hatte, so gestaltete sich das Gedicht („An Werther“, 24.—25. März 1824) wie von selbst als Introduction zu jener Elegie. So kam es denn, daß alle drei jetzt beisammenstehenden Gedichte von demselben Liebes-schmerzlichen Gefühle durchdrungen worden und jene Trilogie der Leidenschaft sich bildete, ich wußte nicht wie.“
- S. 551. „Das Kreuz“: Goethe ist nicht zur wesentlichen, metaphysischen Anerkennung des Kreuzes durchgedrungen. Das geht auch hervor aus der Darstellung Adolf von Harnacks: „Die Religion Goethes in der Epoche seiner Vollendung“. Grüne Blätter, Zeitschr. f. persönliche u. völkische Lebensfragen von Johannes Müller. Bd 24, H. 1, 1922. S. 1—29.
- S. 554. Schluß von Goethes „Faust“: Zu Eckermann, 6. Juni 1831. Vgl. dazu die Darstellung von P. Expeditus Schmidt, O. F. M.: Faust. Goethes Menschheitsdichtung in ihrem Zusammenklänge mit uralten Sagenstimmen und im Zusammenhange ihres gedanklichen Aufbaues dargelegt. Sammlung Kösel, Nr. 100, Kempten 1923. Dazu die tiefgründige Erwiderung und Verteidigung der großen Goethe-Biographie von Baumgartner-Stockmann durch P. Alois Stockmann S. J.: Ein neuer Faustkommentar. Stimmen der Zeit, Jg 55, Bd 108, H. 5, Februar 1925. S. 378—390.
- S. 555. Goethe zu Eckermann über Calderon und Schiller: 12. Mai 1825.

D a s E n d e

Rahmer, 1909, S. 348 ff. — Petisch, 1909, S. 549. — Fischer, Mar: Der Tod Heinrich v. Kleists. — März, 30. Dez. 1916. S. 252—254. — Kru-

- hoefffer, Maria: Heinrich v. Kleists Religiosität. Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 1921, S. 63—66. — Rogge, Hellmuth, Jahrbuch 1922, 2.: Kleists Tod. S. 50—58. — Unger, 1922. Nach der Erreichung der dritten Stufe Kleists im „Homburg“ als dem „Drama der inneren Überwindung des Todes“ (S. 142) glaubt Unger auch Kleists Weg als den sich von selbst ergebenden ansehen zu müssen. Hier ist die Kluft zwischen bloßer Psychologie und der Metaphysik des Kreuzes. Die idealistische Trennung von Innen- und Außenwelt hat auch Unger getäuscht. — Bruder, Otto: Die gebrechliche Einrichtung der Welt. Versuch einer Kleist-Deutung. Zwischen den Zeiten, H. 7, 1924. Hier ist die Metaphysik des Kreuzes und Kleists Grenze in schöner Weise gesehen. — Prigge-Kruhoefffer, Maria: Heinrich v. Kleist. Religiosität und Charakter. Jahrbuch 1923 und 1924, S. 1—85. Prof. Minde-Pouet gewährte mir kurz vor der Drucklegung Einblick in diese Arbeit, in der ich manche Berührungspunkte mit meinem Werke feststellen konnte. — Zweig, Stefan: Die Pathologie des Gefühls bei Kleist. Insel-Almanach 1925. S. 118—133. Nachträglich: Bertram, Ernst: Heinrich v. Kleist. Eine Rede, geh. im Nov. 1924 in der Universität zu Bonn am Rhein. Bonn 1925.
- S. 557. Gebet des Zoroaster: W 4, S. 127—128.
- S. 559. „Aus diesem Begriffe . . .“: „Elemente der Staatskunst“ II, S. 122. Vgl. oben S. 329.
- S. 561. „vom König das letzte Opfer“: vgl. S. 326 f.
- S. 562. Raumer: „Irrtum“, „Unwahrheit“: W 5, S. 486, Anm. zu Nr. 165.
- S. 562. von den Diplomaten überlistet: W 5, Nr. 171. An Fouqué, 25. April 1811, S. 417, 21.
- S. 563. Fouqué in seiner „Kriegsregel“: abgedruckt bei Steig, „Kämpfe“ S. 373. — „Fragmente“: Ebenda S. 91.
- S. 564. Pfuel: an Karoline v. Fouqué, 30. Dez. 1811. Bi, Nr. 143, S. 226.
- S. 565. „die sie vernichtete“: vgl. W 5, 445, Anm. zu S. 10, 3. 5—7: „Kleists Briefe an Marie v. Kleist sind durch testamentarische Verfügung ihres Sohnes, des Präsidenten Adolf v. Kleist, nach dessen Tode ungelesen verbrannt worden.“
- S. 566. Besuch an den König: 17. Juni 1811.
- S. 567. „Das Leben . . .“: W 5, Nr. 183. August 1811.
- S. 567. Stägemann: Bi, Nr. 126, S. 209. — Gneisenau: Bi, Nr. 137, S. 221.
- S. 567. „Wirklich“: W 5, Nr. 184, S. 428, 31 ff.
- S. 568. Musik: W 5, Nr. 185 u. 186, S. 429—430. — Besuch vom 7. Sept. 1811 nicht mehr vorhanden. W 5, S. 431 Anm. Dazu W 5, S. 489, Anm. zu S. 431, 3. 3.
- S. 569. Neues Besuch an Hardenberg: W 5, Nr. 187. Berlin, 19. Sept. 1811.
- S. 570. „Da du dich . . .“: W 5, Nr. 188. Frankfurt a. d. Oder, Oktober 1811.
- S. 571. nach Wien zu Müller: Hennig, Bruno: Marie v. Kleist. Ihre Beziehungen zu Heinrich v. Kleist. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung 1909, Nr. 37 u. 38. Am 24. Okt. 1811 schreibt Marie in höchster Sorge an ihren 17jährigen Sohn Adolf: „je commence a craindre qu'il n'aie quitté Berlin dans son désespoir sans me le dire, et qu'il ne soit parti pour

Vienne a pied et sans argent . . ." Vollständig bei Herzog, 1911, S. 669/70.

S. 571. „Gardehauptmann“: Steig, „Kämpfe“, S. 656. — Götz, Wolfgang: Gneisenau über Kleists Ende. — Vossische Zeitung Nr. 396, 24. Aug. 1921.

S. 572. Lauretanische Litanei: vgl. S. 322. — Sauer, August: Kleists Todeslitanei. Prager deutsche Studien, H. 7. Prag 1907. Der seltsame Wechselgesang der beiden (siehe W 5, Nr. 153. An Adolfine Henriette Vogel. [Berlin nach Michaelis 1810] S. 403, und die Antwort Henriettens: S. 484, Anm. zu Nr. 153) ist von Sauer mit ungemeiner Gründlichkeit auf Vorbilder hin analysiert worden. Trotzdem Kleist an Marie schreibt, er habe sie während seiner Anwesenheit in Berlin mit einer anderen Freundin vertauscht, wird man den Wechselgesang in die Zeit zu setzen haben, da der Entschluß gemeinsam zu sterben schon gefaßt war, also in die letzten Wochen. Deutlich klingen solche Momente in beiden Gesängen an.

S. 573. „Meine liebste Marie“: es folgen die 3 Briefe an Marie v. Kleist vom 9., 10. und 12. Nov. 1811.

S. 574. Das Geld, schreibt Marie an ihren Sohn, habe sie von Ulrike: „l'argent, que sa soeur m'a remis pour lui“ — aber vielleicht wollte sie dem Sohne nicht sagen, daß es, wenigstens zum Teil, von ihr war.

S. 575. „durch den . . . wollüstigsten“: Lücke im Text.

S. 576. „Diese angeborene Güte“ . . .: Marie an ihren Sohn Adolf, 10. Dez. 1811.

S. 577. Pfuel: an Karoline v. Fouqué, 7. Febr. 1812. Bi, Nr. 144, S. 227. Fouqué: an Varnhagen. 1. Jan. 1812. Bi, Nr. 150, S. 234.

Letzter Brief an Ulrike. „Stimming bei Potsdam, d. — am Morgen meines Todes“. Donnerstag, 21. Nov. 1811.

S. 578. „Beide waren . . .“ Bi, Nr. 131, S. 211 ff.

Adam Müller hat für den unglücklichen Freund die wahren und erschütternden Worte gefunden: „Wie konnte ein Dichter gefallen, der selbst keines oberflächlichen Gefühls fähig, die Zukunft zu ergreifen, die Nation für den Schmerz zu erziehen, und für großmütiges Hingeben an das Vaterland und an die Freunde zu begeistern, also alle Wunden noch tiefer aufzureißen, mit jugendlicher Überschwenglichkeit unternommen hatte. Sein Publikum ließ das gut sein, der Dichter ward an die Seite gestellt, und, wie alles Unbequeme, leicht vergessen. Dies hat ihm das Herz gebrochen . . .“ (in Friedrich Schlegels „Österreichischem Beobachter“, Nr. 351, Wien, 24. Dez. 1811. Steig, „Kämpfe“, S. 678 ff.).

Verzeichniss der Werke Kleists

(Die Anmerkungen sind so angelegt, daß sie bei wissenschaftlichem Gebrauche gleichzeitig ein Sachverzeichnis ergeben)

Dramen und Novellen

- Familie Thierrez 100. 440.
 Familie Ghonorez 100. 440.
 Die Familie Schroffenstein 36. 72. 84.
 95—124. 126 f. 181. 192 f. 196. 221.
 307. 312. 323. 414. 434 f. 437.
 440 ff. 444. 447. 450. 454. 466.
 469 f. 478. 515. 551. 556.
 Peter der Einsiedler 86. 127 f.
 Leopold von Oesterreich 86 f. 126. 467.
 Robert Guiskard 16. 34. 86. 88. 91.
 94. 125—156. 159. 161 f. 168 f.
 190. 196. 198. 218 f. 223. 230.
 254 f. 261. 264. 271. 325. 334. 349.
 352. 355. 366. 405 f. 412 f. 417.
 425. 442 f. 450. 468. 483. 485 f.
 498. 501 f. 517. 551. 564. 573. 580.
 Der zerbrochne Krug 36. 165. 167—
 194. 195 f. 202. 204 f. 210. 218. 262.
 264. 300. 308. 315. 372. 405 f. 408.
 410 f. 437. 456. 466. 471. 474. 512.
 552. 566.
 Amphitrion 36. 165. 195—217. 218 f.
 221. 244. 262. 271. 300. 308. 322 f.
 406 f. 433. 435 ff. 442. 450 ff. 455.
 466. 471. 552.
 Penthesilea 28. 34. 97. 110. 123. 125.
 127. 140. 162. 164. 166. 217. 218—
 259. 260. 264. 270 ff. 273. 275.
 279 f. 282. 289 f. 300 ff. 307 f. 326.
 335. 346 f. 406. 408. 413. 416. 424 f.
 434. 439. 441 ff. 445. 447. 451 f.
 455 f. 464 f. 471. 483. 498 ff. 502.
 505. 509. 511 f. 517. 542. 546. 550.
 552. 575.
 Das Käthchen von Heilbronn 44.
 48. 67. 176. 194. 235. 257. 264.
 272. 281 f. 283—324. 335 ff. 348.
 358 f. 367. 371 f. 406. 409 ff. 427 f.
 434. 437 f. 447. 456. 465 f. 468 ff.
 475 f. 478 f. 500. 502. 507. 552.
 573.
 Die Hermannsschlacht 269 f. 325—356.
 358 f. 362 ff. 367. 369. 434. 439. 465.
 480. 500. 502. 504 f. 507. 553. 567.
 Prinz Friedrich von Homburg 6. 12.
 26. 112. 149. 156. 159. 260. 356.
 369 ff. 373—430. 434. 438. 454.
 465 f. 473. 479 f. 482 f. 502. 505.
 508 ff. 516. 553. 556. 558. 576.
 Die Zerstörung Jerusalems 365 f.
 Die Novellen 431—482.
 Der Söldling 163. 434—439. 442 f.
 449 ff. 455. 457. 464. 466. 469 ff.
 476. 479. 481. 505. 507 f.
 Das Erdbeben in Chili 163. 372.
 434. 438. 439—449. 450. 456 f.
 463 f. 476. 498. 506. 508. 514.
 Die Marquise von O... 36. 257.
 264. 372. 449—456. 457. 464. 466.
 469 ff. 473. 499. 507. 511.
 Die Verlobung in St. Domingo 36.
 457—466. 471. 505. 507. 510. 553.
 562.
 Der Zweikampf 36. 466—476. 500.
 508.
 Das Bettelweib von Locarno 476—
 478. 480. 505. 507.
 Die heilige Cäcilie 280. 322. 431.
 449. 478—482. 507 f.
 Michael Kohlhaas 163. 197. 264. 312.
 339. 353. 372. 427 f. 438 f. 447.
 449. 456. 468. 475. 480. 482. 483—
 516. 553. 556. 562. 570.
 Roman 372.

Gedichte

- Der höhere Frieden 7.
 Die beiden Tauben 164. 264.
 Epigramme 223. 271. 317.
 Der Schrecken im Bade 264.
 Germania an ihre Kinder 362 f.
 Kriegslied der Deutschen 362 f.
 An Franz den Ersten, Kaiser von
 Oesterreich 362.
 An den Erzherzog Karl 359.
 An Friedrich Wilhelm den Dritten,
 König von Preußen 367. Als „Ode
 auf den Wiedereinzug des Königs
 im Winter 1809“ 558.
 An Palafox 363.
 Das letzte Lied 367.
 An die Königin von Preußen 369.
 Gleich und Ungleich 514.
 Der Welt Lauf 514.
 Widmung des „Prinzen von Hom-
 burg“ an die Prinzessin Wilhelm
 370.

Kleinere Schriften

- Geschichte meiner Seele 3. 302.
 Tagebuch 3.
 Ideenmagazin 3. 42. 441.
 Schrift über die Kantische Philosophie
 54.
 Lebensplan 14. 26. 551.
 Fragen und Denkübungen für Wil-
 helmine 27.
 Aufsatz den sicheren Weg des Glücks
 zu finden 8. 34. 48. 74.
 Über die allmähliche Verfertigung der
 Gedanken beim Reden 15. 163. 244.
 Germania, polit. Wochenschrift 361 f.
 Satirische Briefe 363.
 Lehrbuch der französischen Journa-
 listik 363.
 Katechismus der Deutschen 336. 363.
 An die Zeitgenossen 365.
 Was gilt es in diesem Kriege? 338.
 365. 380.
 Über die Rettung von Oesterreich 366.
 „Phoebus“ 125. 163. 222 f. 263. 271.
 357. 368. 500.
 Phoenix: Buch-, Karten- und Kunst-
 handlung 263.
 Berliner Abendblätter 372. 469. 480.
 515. 531. 533. 535 f. 558. 560 ff.
 566.
 Gebet des Zoroaster 557.
 Über das Marionettentheater 44. 239.
 244. 301. 324. 344. 356. 404. 411.
 413. 449. 465. 515. 517—556. 564.
 568.
 Brief eines Malers an seinen Sohn
 532.
 Brief eines jungen Dichters an einen
 jungen Maler 270. 533.
 Brief eines Dichters an einen anderen
 533.
 Geschichte eines merkwürdigen Zwei-
 kampfes 469.
 Betrachtungen über den Weltlauf 464.
 535.
 Von der Überlegung 464. 535.
 „Wissen, Schaffen, Zerstören, Erhal-
 ten“ 563.
 Über das Luxussteuereдикт 561.
 Anekdoten 515. 563.
 Anekdote aus dem letzten preussischen
 Kriege 515.
 „Empfindungen vor Friedrichs See-
 landschaft“ 262.

P e r s o n e n v e r z e i c h n i s

- Abraham a Sancta Clara 96.
 Aeschylus 152.
 Altenstein, Karl Freiherr von Stein zum 34 f. 161. 163 f. 328. 368. 370.
 Angern, von, preuß. Kriegsminister 260.
 Anna Komnena „Alexias“ 127. 129.
 Aristophanes 171.
 Arndt, Ernst Moritz 368. 563. „Geist der Zeit“ 365. 558.
 Arnim, Achim von 24. 368. 560. 563 f. 566.
 Arnold „Leben der Gläubigen“ 280.
 Attila 65.
 Auerswald, Hans Jakob von 162. 164.
 Augustinus 541.
 Baader, Franz 277.
 Babo, J. M. 324.
 Bauer, Konrektor 14 f. 17 f. 162.
 Berg, Frau von 368. 371. 566 f.
 Bernhard, Prinz von Sachsen-Weimar 262. 329. 358.
 Bismarck 371.
 Böhme, Jakob 277. 279. 284.
 Böttiger, Karl August 262.
 Boissj 378.
 Boivin du Villars 378.
 Bourgoing, Jean François de 328. 358.
 Braunschweig-Weils, Herzog von 361.
 Breinl, Gubernialrat 360.
 Brentano, Bettina 368. 566.
 Brentano, Clemens 368. 563 f. „Sattiren“ 564.
 Brisac, Marschall 378.
 Brookes, Ludwig von 31. 39. 42. 45 f. 48. 61. 66. 73. 302 f.
 Brömel „Stolz und Verzweiflung“ 96 f.
 Bülow, Eduard von 307.
 Bürger „Graf Walter“ 320.
 Buol, Joseph von 262 f. 315. 361.
 Burke, Edmund 266. 331. 559. „Betrachtungen über die französische Revolution“ 336. 373. „über das Erhabene und Schöne“ 270.
 Calderon 101. 103. 124. 273. 324. 335. 427 ff. 555. „Andacht zum Kreuze“ 123. „Leben ein Traum“ 124. 155. 422. 428. „Der standhafte Prinz“ 429 f.
 Cartouche, Louis Dominique 65.
 Catef 5. 127.
 Cervantes 449. 452. 473. 511. „Moralische Erzählungen“ 440. „Der Persiles“ 468.
 Chanikoff, von 357.
 Chodowiecki 377.
 Clarke, General 260 f.
 Clausenitz 368.
 Clausius 43.
 Collin, Heinrich Joseph von 263. 315. 317. 358 f. 362. 364.
 Columbus 24.
 Cotta, Johann Friedrich 283. 367. 371. 442.
 Curjor, L. Papirius 378.
 Dahlmann, Friedrich Christoph 342. 360 f. 367.
 Dante 212. 404.
 David, König 556.
 Debucourt, Jean Philibert 167.
 Dörnberg 361.
 Dohna, Graf 162.
 Doſtojewski 260. 487.
 Eckermann, Johann Peter 427.
 Ehrenberg, Christoph Hans von 260.
 Eichendorff, Joseph Srhr. von 549.
 Eichler, Polizeioberkommissar 357.
 Elisabeth von Thüringen 472. 508.
 Empedokles 81. 422.
 Epikur 55.
 Euripides 423 f. „Iphigenie in Aulis“ 227. 241. 420. „Bacchen“ 255.

- Falk, Johannes „Amphitruon“ 197.
 Fichte, Johann Gottlieb 12. 53. 55 ff.
 58 ff. 62 ff. 66 ff. 73. 75. 119. 164.
 206. 216. 267 f. 279. 284. 331 f.
 338. 365. 426 f. 518. 522. 535. 549.
 564. „Bestimmung des Menschen“
 55. 61. 206. 426. „Der geschlossene
 Handelsstaat“ 331. „Bestimmung
 des Gelehrten“ 75. „Grundzüge des
 gegenwärtigen Zeitalters“ 535.
 „Reden an die deutschen Krieger zu
 Anfange des Feldzuges 1806“ 331.
 „Reden an die deutsche Nation“ 564.
 Fouqué, Friedrich de la Motte 167.
 193. 329. 371. 566. 577. „Kriegs=
 regel“ 563.
 François, Karl von 379.
 Franz I. (II. Kaiser), Kaiser von Öster=
 reich 315. 327. 357. 363 f. 366.
 Friedrich II., König von Preußen
 376 ff. „Mémoires pour servir à
 l'histoire de Brandenbourg“ 378.
 Friedrich II., Landgraf von Hessen=
 Homburg 378.
 Friedrich Wilhelm, der Große Kur=
 fürst 160. 377.
 Friedrich Wilhelm III., König von
 Preußen 7. 13. 41. 160. 166. 358.
 361. 369. 377. 379. 558. 560 f.
 565 ff. 570 f. 574. 578. „Kabinetts=
 order von 1799“ 377.
 Friedrich, Caspar David 262.
 Froissard 469.
 Funk, Karl Wilhelm Ferdinand von
 128. 131.
 Gauvain, K. Fr. von 260.
 Genz, Friedrich von 262 ff. 265. 273.
 358. 468. 566. „Briefwechsel zw.
 F. v. Genz und A. Müller“ 264. 468.
 Gervinus 274.
 Gessner, Heinrich 85. 95. 167. 189. 196.
 Gessner, Salomon „Der zerbrochene
 Krug“ 167.
 Gioconda 25.
 Gleim 75.
 Gleißenberg 6. 157.
 Gmelin, Eberhard „Über tierischen
 Magnetismus“ 282.
 Gneisenau, Neithardt Graf von 358.
 368. 567 f. 571.
 Görres, Joseph 95. 368. 549. 563.
 Goethe 5. 22. 34. 36 f. 60. 68. 72.
 76. 78 ff. 80. 91. 93 f. 95. 100.
 107. 112. 122 ff. 172. 192. 197 f.
 201. 205. 222 f. 225. 227. 240 ff.
 257 ff. 262 ff. 266 f. 271. 275. 317 ff.
 334. 364. 382 ff. 412. 423. 427 ff.
 433. 450. 483. 500. 517. 531. 542.
 549 ff. 553 ff. „Wiederfinden“ 201.
 „Achillers“ 222. „Werther“ 68. 72.
 78 f. 93. 384. 550. „Götz von Ber=
 lichingen“ 317 f. 483. 500 f. 506.
 „Egmont“ 172. 227. 318. 382 ff.
 423 ff. 427 f. „Iphigenie“ 107. 122 f.
 225. 241 f. 257 ff. 275. 383. 412.
 „Tasso“ 93 f. 383 f. 550 f. „Faust“
 93. 427. 429. 481. 550. 554. „Briefe
 aus der Schweiz“ 542. „Wilhelm
 Meister“ 22. 34. 93.
 Goetzen, Graf 358. 379.
 Golz, August Friedrich Ferdinand
 Graf von der 360.
 Gozzi 273. 317.
 Grillparzer 99 f. 103. 371. 427. 477.
 „Ahnfrau“ 100. 103. 106.
 Grimm, Gebrüder 368.
 Grimm, Wilhelm 24.
 Gualtieri, Peter von 160.
 Gujon, Madame, „Anweisung zum
 inneren Gebet“ 66.
 Haffitz, Peter „Microchronologicum“
 483.
 Hamann, Johann Georg 59. 103.
 Hardenberg, Karl August Fürst von
 161. 164. 370. 560 ff. 566. 569.
 Hardenberg, Familie 263.
 Hartmann, Ferdinand 262. 264.
 Hartmann von Aue 323.
 Haza, Peter von 262. 321.
 Haza, Sophie von 20. 262. 571. 576.

- Hebbel, Friedrich 29. 169. 171. 192.
 264. 320 f. 385.
 Hegel 267. 374. 521 f.
 Heine 371.
 Heinse 127.
 Hendel-Schütz, Henriette 28. 262. 271.
 Hensler „Donauweibchen“ 316 f.
 Herder 59. „Stimmen der Völker in
 Liedern“ 549.
 Hiller, Marschall 361.
 Hitzig 562.
 Hobbes 22. 509.
 Hölderlin 80 f. 91. 478. 548 f. „Em-
 pedokles“ 81. 422.
 Hoffmann, E. T. A. 477 f.
 Homer 199. 254.
 Huber, Ludwig Ferdinand 95.
 Humboldt, Wilhelm von 332.
 Hutten, Ulrich von „Arminius“ 333.
 Jacobi, Friedrich Heinrich 48. 59 ff.
 66 f. 70. 258. „Jacobi an Fichte“
 61. „Allwiss“ 48. 60. „Woldemar“
 48. 67.
 Jahn 368.
 Jean Paul 3. 38. 84. 263.
 Jffland 270. 315. 370. 372. 561.
 „Albert von Thurneisen“ 370.
 Kaestner, Abraham Gotthelf 14.
 Kant 42. 52 f. 54 ff. 58 ff. 62. 68. 72 ff.
 77 ff. 103 f. 119. 162. 227. 266. 365.
 417. 426. 439 f. 442. 518 f. 521 f.
 528. 535. 547 ff. 555. „Anthropo-
 logie“ 53. „Kritik der reinen Vernunft“
 53. 59. 68. 522. „Kritik
 der praktischen Vernunft“ 68. 522.
 „Kritik der Urteilskraft“ 73. 68.
 522. „Religion innerhalb der Gren-
 zen“ usw. 55. „Mutmaßlicher An-
 fang der Menschengeschichte“ 518.
 „Über das Erdbeben von Lissabon“
 439.
 Karl IV., Kaiser 467.
 Karl, Erzherzog von Österreich 359 f.
 363. 370.
 Karl August von Sachsen-Weimar 262.
 Kerner, Justinus 478.
 Kierkegaard, Sören „Krankheit zum
 Tode“ 548.
 Kleist, Adolf von 574. 576.
 Kleist, Christian von 160.
 Kleist, Ewald von „Sehnsucht nach
 Ruhe“ 75.
 Kleist, Franz Alexander von 75.
 Kleist, Leopold von 570.
 Kleist, Marie von 35. 160. 166. 314. 328.
 368. 371. 565 ff. 568. 572 ff. 576 f.
 Kleist, Ulrike von 6. 8. 20 ff. 25 f.
 28. 31 f. 35 f. 40 f. 50 f. 58. 81.
 85 ff. 89. 92. 140. 157 ff. 160 f. 163.
 260 f. 283. 327 f. 357. 360 f. 366.
 368 f. 442. 569 f. 574. 577.
 Klinger, Friedrich Maximilian „Ket-
 tenträger“ 72. „Zwillinge“ 434.
 Klopstock „Messias“ 161. „Bardiette“
 334.
 Kneisebeck, Karl Friedrich v. d. 360 f.
 Köckeritz, Karl Leopold von 157 ff.
 160. 326.
 Körner, Christian Gottfried 128. 262.
 * Körner, Theodor 262.
 Kolowrat-Liebsteinský, Franz Graf
 von 360 f.
 Kopernikus 133.
 Kogebue 270. „Freimütiger“ 562.
 Kornacher, Lisette 282.
 Kraus, Christian Jakob 162. 559 f.
 Kretschmar, Maler 377.
 Krug, Wilhelm Traugott 27. 162.
 Kühn, August 562.
 Kunth, Gottlob Johann Christian 40.
 Lafontaine 16.
 Leibniz 14. 55. 266. 284. 533.
 Lessing 75.
 Le Deau, Jean Jaques 167.
 Levin, Rachel 368.
 Lillo, George „Fatal Curiosity“ 96.
 Lindersdorf, Luise von 7.
 Livius 378.
 Lohenstein „Arminius“ 334.

Lohje, Heinrich 88. 89. 89.
 Lucchesini, Girolamo 157 f.
 Luise, Königin von Preußen 166.
 368 f. 371. 565 ff.
 Luise, Prinzessin von Preußen 369.
 567.
 Luther, Martin „Wider die räuber-
 rischen und mörderischen Bauern“
 511.

Mädeli 86.

Martini, Christian Ernst 5 f. 7. 8.
 22. 43. 431.

Marmig, Alexander von der 560.

Maximilian, Kaiser 318.

Menzel, Adolf 416.

Mirabeau 16.

Michelangelo 512.

Molière 15. 196 f. 200. 202 f. 207.
 209 ff. 212. 407. 435. 438. 442. 450.
 „Amphitruon“ 196 f. 442. „Tar-
 tuffe“ 435. 438. 442.

Montaigne „Essai über die Trunks-
 sucht“ 449.

Moris, Karl Philipp 10. 66 ff. 72.
 96 f. 108. „Blunt oder der Gast“
 96. „Anton Reijer“ 10. 68. 108.

Mozart „Don Juan“ 305. 437.

Müller, Adam 20. 125. 262 ff. 265—
 276. 283. 288. 313. 315. 317. 321 f.
 329 ff. 332 f. 336. 357 ff. 367 f. 373.
 375 ff. 379. 381 f. 384. 425. 429.
 468. 480. 500. 549. 558 ff. 564.
 566 f. 571 f. 576. „Briefwechsel mit
 Geng“ 264. 468. „Vehre vom Gegen-
 satze“ 266. „Vorlesungen über deut-
 sche Wissenschaft und Literatur“ 274.
 330. 333. „Vermischte Schriften über
 Staat, Philosophie und Kunst“:
 a) „Über die dramatische Kunst“
 271. 380. b) „Prolegomena einer
 Kunstphilosophie“ 267. „Von der
 Idee der Schönheit“ 267. „Die Ele-
 mente der Staatskunst“ 329. 332.
 373 ff. 377. 558. „Über König Fried-
 rich II. usw.“ 376. „Zwölf Reden

über die Beredsamkeit“ 265. „Über
 Christian Jakob Kraus“ 560. „Vom
 Nationalkredit“ 560.

Müller, Cäcilie 480.

Napoleon 85. 93. 157 f. 163. 166. 265.
 315. 325 ff. 330. 334 f. 336 ff. 349 f.
 353. 355 f. 358 ff. 361. 364. 368.
 379. 411. 504. 558 ff. 572. „Code
 Napoléon“ 328.

Nero 65.

Niesche, Friedrich 22 f. 52 f. 59. 279.
 448. 478. 517. 547 f. „Schopenhauer
 als Erzieher“ 22. 547 f. „Also sprach
 Zarathustra“ 517. „Geburt der Tra-
 gödie“ 478. 548.

Nothiz, Karl von 360.

Nordalis 263. 267. 275. 279. 332. 549.

Oempteda, Christian Frhr. von „Frag-
 mente eines Zuschauers am Tage“
 563.

Palastor 363.

Pargival 212. 279. 580.

Percy „Child Waters“ 320.

Perthes „Vaterländisches Museum“
 563.

Pfuel, Ernst von 6. 18. 20. 88. 91 f.
 126. 157. 161 ff. 165. 261 f. 271.
 357. 360. 372. 379. 542. 564 f. 577.

Pfuel, Friedrich von 360 f.

Plato „Gastmahl“ 277. „Timäus“ 14.

Plautus 198 f. „Amphitruo“ 196.

Radziwill, Anton Heinrich Fürst von
 369.

Ramler, K. Wilhelm 167.

Raphael 82. 167. 193. 195. 200. 533.

Raumer, Friedrich von 560. 562.

Reil „Rhapsodien“ 280.

Reimer, Georg Andreas 368. 371 f.
 468.

Rembrandt 513.

Rotrou, Jean 197 f. 202. 407. „Les
 Sosies“ 197. 202.

- Rousseau, Jean Jacques 2. 8 ff. 12 f.
30. 32 f. 37. 39 f. 42. 64 f. 70. 73.
75. 79. 83 f. 91 f. 104 f. 113. 119 f.
122. 126. 157. 159. 164 f. 195 ff.
199 f. 214. 221 ff. 226. 228 ff. 258 f.
278. 283. 288. 325. 328 f. 334. 376.
422. 434. 441 ff. 445 ff. 449 f. 454.
456. 464. 467. 478. 498 f. 515. 518 ff.
527 ff. 543. 572. „Emil“ 33. 91.
157. „Die beiden Diskurje“ 75. 518.
„Konfessionen“ 2. „Neue Heloise“
8. 32. 39. 84. 91. 164. 195. 200.
444. 454. 456. „Contrat social“ 105.
- Rubens 513.
- Rühle von Lilienstern, Otto August
6. 8. 14 f. 18. 21. 72. 92. 162 f.
165. 261 f. 326 f. 532.
- Rullianus Qu. Sabius 379.
- Sachs, Hans 274. 333.
- Salomon, König „Hohes Lied“ 300.
571.
- Sander 368.
- Scharnhorst 358. 567.
- Scheffner, Johann Georg, Kriegsrat
35. 162.
- Schelling 59. 169 ff. 174 f. 181. 267.
276 f. 429. 522. 549. 552. „Philosophie
der Kunst“ 169 ff. „Philosophie
der Mythologie und Offenbarung“ 549.
- Schenkendorf „Hymnus des Mittelalters“
oder „Gebet bei der Gefangenschaft
des Papstes Pius VII.“ 558.
- Schill 361.
- Schiller 1. 6. 9 f. 27. 44 f. 48. 53. 68.
73 ff. 78 ff. 80. 93. 95. 100. 112.
119—124. 126 ff. 133. 151 f. 154 f.
189 f. 199 ff. 202. 225 ff. 240 f. 249 f.
253. 255 f. 259. 262 ff. 265. 268.
271. 275. 277. 304 f. 312. 318 f.
323. 332. 347 f. 356. 362. 416 ff.
423 ff. 427 f. 437 ff. 483. 485. 487.
500. 517 f. 522 f. 525. 527 ff. 531.
533 ff. 539. 546 f. 549. 551. 553.
555. „Kampf mit dem Drachen“
418. „Lied an die Freude“ 362.
„Semele“ 200. 202. „Räuber“ 438.
483. „Siesko“ 318. 347 f. 437 f.
„Kabale und Liebe“ 200. 323. „Don
Carlos“ 11. 45. „Piccolomini“ 189.
200. 417. „Wallensteins Tod“ 6.
45. 119 ff. 151 f. 154. 417 f. „Jung-
frau von Orleans“ 12. 225 ff. 250.
255. 319. 348. 356. 416. 424 f. 427.
429. 547. „Braut von Messina“
547. „Vorwort zur Braut von Mes-
sina“ 78. 275. „Wilhelm Tell“ 356.
487. „Rosamund oder die Braut
der Hölle“ 305. „Macbeth“ 312.
„Iphigenie in Aulis“ 227. 423 ff.
„Etwas über die erste Menschen-
gesellschaft nach dem Leitfaden der
mosaischen Urkunde“ 518. „Über
Egmont, Trauerspiel von Goethe“
227. 423. „Anmut und Würde“ 44.
74. 304. 523. 530. „Briefe über die
ästhetische Erziehung des Menschen“
73. 78. 525. 535 f. „Über naive und
sentimentalische Dichtung“ 73 f. 525.
527. 530. 546. „Allgemeine Samm-
lung historischer Memoires 1790“
127. „Horen“ 128. 263.
- Schlegel, August Wilhelm von 263.
- Schlegel, Friedrich 263. 268. 272 ff.
279. 359. 429. 549. 563. „Aufruf“
359.
- Schleiermacher 12. 284. 368.
- Schlieben, Henriette von 83.
- Schlieben, Karoline von 47. 83.
- Schlotheim, Hartmann von 6. 367.
- Schön 162.
- Schopenhauer 124. 278 f. 448. 478.
522. 547 f.
- Schubert, Gotthilf Heinrich 28. 35.
262. 276. 279 ff. 284. 311. 319.
371. 409 f. 426. 480. „Selbstbio-
graphie“ 276. „Ansichten von der
Nachseite der Naturwissenschaft“
281. 319. 426. „Ahnungen einer
allgemeinen Geschichte des Lebens“

280. „Symbolik des Traumes“ 280.
480.
Shaftesbury 10. 284.
Shakespeare 42. 69. 104. 110 f. 116.
119—124. 152. 161. 171 f. 210 f.
256. 312. 319. 328. 333. 339. 349.
352 ff. 420. 422. 428. 474. „Königs-
dramen“ 333. Falstaff 171. 210.
„Richard III.“ 121. 123. 161. 354.
„Romeo und Julia“ 119. „Viel
Lärm um nichts“ 474. „Julius
Cäsar“ 150. 211. „Hamlet“ 69. 104.
110. 123. 172. 328. 339. 422. 428. 547.
„Maß für Maß“ 420 f. „Othello“
111. 123. 319. „König Lear“ 123.
„Macbeth“ 256. 312. 328. 353.
„Sturm“ 420.
Sirtinische Madonna 82. 193. 200.
533.
Smith, Adam 559.
Sophokles 102 ff. 130 ff. 134. 151 f.
155. 168 f. 172 ff. 271. 428. „König
Oedipus“ 103. 130 ff. 138 f. 151.
155. 168 f. 172 ff. 196. 271. 410.
419. 422. 428. 483. 518. 547 f. 551.
„Oedipus auf Kolonos“ 101. 133.
420.
Sokrates 23. 171. 304.
Stadion, Johann Philipp Karl
Graf von 358. 361.
Stägemann, Friedrich August von 162.
196. 368.
Stägemann, Johanna Elisabeth 567.
Staël, Madame de 263.
Stein, Freiherr von 358. 560.
Stilling-Jung „Theobald oder der
Schwärmer“ 280. 282.
Stimming, Gastwirt 578.
Struensee, Karl August von 31.
Tacitus „Germania“ 333.
Talleyrand 363.
Tasso, Torquato 94. 127. 255 f. 307.
317. 320. 369. 475. „Befreites
Jerusalem“ 127. 255. 317. 320.
Teniers 167. 171. 195.
Tertullian 281.
Thomas von Aquino 541.
Thomas von Kempen 281.
Tieck, Ludwig 70. 72. 84. 103 f. 163.
255. 307. 316 f. 323. 359. 371.
„Melusine“ 316. „Donauweibchen“
316. „Genoveva“ 323. „William
Love“ 70. 72. 84. 323. „Karl von
Bernck“ 103. „Straußfedergeschich-
ten“ 103. „Schicksal“ 103. „Ge-
lehrte Gesellschaft“ 103.
Törring, J. A. Graf von 324.
Treitschke, Heinrich von 264.
Vergil 254.
Vogel, Henriette 571 f. 574. 577 f.
Voltaire „Pucelle d'Orleans“ 272.
Voss, Johann Heinrich 254.
Voss, Gräfin 566.
Vouet, Simon 438.
Wagner, Adolf 479.
Wagner, Richard 279. 323. 448.
478 f. „Parsifal“ 279. 548.
Wallis, Joseph Graf von 357. 361.
Wedekind, Dr. 16. 157.
Werdeck von 89.
Werner, Zacharias 322. 418 f. „Mar-
tin Luther oder die Weihe der Kraft“
322. „Söhne des Thales“: 1. „Temp-
ler auf Cypern“. 2. „Kreuzesbrü-
der“ 418 f.
Wieland, Christoph Martin 5. 8 ff.
16 f. 28. 52. 59. 85. 87 ff. 91. 100.
130. 152. 157. 159. 164. 197. 255.
259. 263. 271. 283 ff. 288 f. 304 f.
313. 315 ff. 322 f. 364. 367. 517.
525. „Versuch eines Beweises usw.“
8. „Natur der Dinge“ 14. 284.
„Sympathien“ 284. 525. „Erinne-
rungen an eine Freundin“ 303.
„Briefe von Verstorbenen“ 286.
„Timoklea“ 304. „Semin und Gu-
lindin“ 285. „Sirt und Clärchen“
286. „Ein Pulver wider die Schlaf-

- Iosigkeit" 440. „Taschenbuch für
 das Jahr 1804" 283. 440. „Ent-
 zauberung" 283. 318. 447. „No-
 velle ohne Titel" 440. „Ladη Jo-
 hanna Graη" 12. 426. „Clementina
 von Poretta" 12. 426. „Agathon"
 285. 305. 317. „Teutscher Merkur"
 440.
 Wieland, Ludwig 85. 87. 167. 303.
 440.
 Wieland, Luise 88. 157.
 Wilhelm, Prinzessin von Preußen
 370 f.
 Wolf, Hugo 244.
 Wunsch, Christian Ernst 27 f. 31 ff.
 53. 164. 439. „Kosmologische Unter-
 haltungen" 31. 33. 439.
 Wittenbach, Karl, Arzt 87.
 Zarathustra 558.
 Zenge, Generalmajor von 24.
 Zenge, Luise von 84.
 Zenge, Wilhelmine von 6. 24. 26 ff.
 29 ff. 33. 36. 39 f. 42 ff. 46 f. 48 f.
 51 ff. 62. 64 ff. 73. 81 f. 84 f. 87.
 159. 162. 216. 442. 482.
 Zschokke, Heinrich 35. 85. 167. 196.
 440. „Molières Lustspiele und Pos-
 sen" 196. „Selbstschau" 167. „Der
 zerbrochene Krug" 167.

O r t s v e r z e i c h n i s

- Aare 86.
 Aarinsel 87.
 Aetna 81. 422.
 Alexandrien 273.
 Alpen 89.
 Ansbach 161.
 Aspern, Schlacht bei 361.
 Athen 273.
 Ather 129.
 Auerstädt, Schlacht bei 166. 327.
 Austerlitz, Schlacht bei 326.
 Basel 85.
 Bastille 83.
 Bellinzona 89.
 Bergstraße 85.
 Berlin 5. 20. 31 f. 49. 55. 85. 157.
 159 f. 166. 260 f. 322. 367 ff. 468.
 558. 564 ff. 570 f. 573.
 Bern 85. 87. 89. 95. 167.
 Besançon 260.
 Boulogne sur Mer 91. 157.
 Brocken 83.
 Buzanz 128 f. 135 f.
 Cephallenien 129.
 Chalons sur Marne 260 f. 283. 328.
 438.
 Charlottenburg 157. 160.
 Chemnitz 32.
 Cornwall 96.
 Darmstadt 85.
 Deloiseinsel 86.
 Dessau 32.
 Donauwörth 360.
 Dresden 32. 81. 83. 88. 125. 161.
 165 f. 193. 200. 260—282. 283.
 315 ff. 328 f. 335. 357. 359 f. 367 f.
 378 f. 443. 448. 479 f. 500. 533.
 Eisenach 472.
 Elßaß 85.
 England 92.
 Enzersdorf, Groß= 361.
 Erfurt 32.
 Erfurter Kongreß 358.
 Eßling, Schlacht bei 361.
 Fehrbellin, Schlacht bei 377 f.
 Frankfurt a. M. 20. 83. 85. 367.
 Frankfurt a. d. O. 5 f. 14. 27 f. 31.
 49. 54. 162. 367. 569.
 Freiberg in Sachsen 32.
 Genf 89.
 Göttingen 14. 83.
 Goßlar 83.
 Gotha 32. 367.
 Greifswald 262.
 Halberstadt 83.
 Halle 32. 83.
 Hamburg 31. 563.
 Hameln 326.
 Harz 6.
 Heidelberg 85. 264.
 Heilbronn 282.
 Ilfenburg 83.
 Italien 89.
 Jena 87.
 Jena, Schlacht bei 166. 327.
 Jerusalem 126. 128 ff. 155. 255. 366.
 Joug, Fort de 260.
 Jura 260.
 Kagan 361.
 Karlsruhe 85.
 Kassel 260.
 Koblenz 157.
 Königsberg 18. 21. 35. 92. 162 f.
 166. 168. 260 f. 326. 357 f. 368.
 379. 559.
 Leipzig 32. 83. 88 f.
 Lissabon 439.
 Luneville, Frieden von 83.
 Lyon 91.

- Madonna del Monte 89.
 Magdeburg 260.
 Mainz 5. 83. 157.
 Marburg 260.
 Mecklenburg 49. 566.
 Meiningen 32.
 Merseburg 32.
 Montferrat 378.
 München 360.
 Naumburg 32.
 Nennhausen 566.
 Neuholland 92.
 Nürnberg 274.
 Olmütz 327.
 Oßmannstedt 87 f. 196. 440.
 Ostindien 24.
 Ostsee 92.
 Paris 20. 42. 47. 64. 83 ff. 91 f.
 101. 125. 157. 164. 261. 325. 442.
 Penryn 96.
 Pillau 166.
 Pirmasens 5.
 Pontarlier 260.
 Portugal 563.
 Potsdam 5 f. 14. 32. 157. 160 ff.
 578.
 Prag 357. 359 ff. 367.
 Rathenow 566.
 Regensburg 360. 363.
 Rhein 85.
 Rom 273. 333. 338. 351.
 Rußland 357.
 Saragossa 363.
 Sempach, Schlacht bei 126. 467.
 Schönbrunn, Vertrag von 326.
 Schönbrunn, Friede von 367.
 Schreckhorn 86.
 Schweiz 83 ff. 88 f. 126. 158. 325.
 Spandau 260.
 Spanien 335.
 Stimming, Gasthaus zum 578.
 Stockerau 360 f.
 St. Omer 92. 158. 564. 572 f. 577.
 St. Loup 438.
 Straßburg 83. 85. 260.
 Südfrankreich 83.
 Südsee 92.
 Teplitz 263. 357. 360.
 Thun 86. 89. 542.
 Thunersee 86.
 Tilsit, Frieden zu 261.
 Tirol, Aufstand 360.
 Trippstadt 5.
 Varese 89.
 Venedig 273.
 Versailles 16.
 Wagram 361. 366.
 Wannsee 578.
 Wartburg 472.
 Weimar 76. 87 f. 157. 196 f. 262.
 315.
 Wernigerode 83.
 Westhavelland 566.
 Wien 87. 262 f. 265. 268. 315 f.
 357 ff. 360. 367. 370. 566. 571.
 Würzburg 32 f. 47. 54. 65 f. 100.
 164. 261. 443. 448. 482. 542.
 Znaim, Waffenstillstand 365.
 Zürich 95. 126. 196.

Berichtigungen

- S. 151, Zeile 8 von unten lies „den Sieg“ statt „der Sieg“.
 S. 228, Zeile 3 von unten lies „und“ statt „in“.
 S. 279, Zeile 15 von oben lies „Parzifal“ statt „Parzifal“.
 S. 314, Zeile 16 von oben lies „Marie von Kleist“ statt „Henriette Hendel-Schütz“.
 S. 377, Zeile 4 von unten lies „Kretschmar“ statt „Kretschmer“.
 S. 548, Zeile 17 von unten lies „Parzifal“ statt „Parzifal“.

NOV 6	1961
-------	------

[illegible]

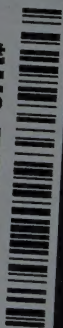
243340

PT2379

E75

Braig, Friedrich

Heinrich von Kleist.



W6-BBL-174